Coleção TEATRO
Vol. 6

Ficha Catalográfica

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Peixoto, Fernando.
P43b Brecht: uma introdução ao teatro dialético / Fernando Peixoto. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
(Coleção Teatro; v. 6)

Bibliografia

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956 – Crítica e interpretação I. Título II. Série

CDD – 832
81-0304 CDU – 830-2Brecht.06

EDITORA PAZ E TERRA
Conselho Editorial:
Antonio Candido
Celso Furtado
Fernando Gasparian
Fernando Henrique Cardoso

FERNANDO PEIXOTO

BRECHT:

UMA INTRODUÇÃO AO TEATRO DIALÉTICO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES -
BIBLIOTECA
21239

Paz e Terra

Copyright © *by* Fernando Peixoto

Capa: Mario Roberto Corrêa da Silva

Direitos adquiridos pela:
EDITORA PAZ E TERRA S.A.
Rua André Cavalcanti, 86
Fátima - Rio de Janeiro, RJ
Tel.: 221-3996
Rua Carijós, 128
Lapa - São Paulo, SP
Tel.: 263-9539

1981

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

do mesmo autor:

LIVROS

BRECHT - VIDA E OBRA (Editora Paz e Terra, Rio, 1979 - 3ª edição)

MAIAKOVSKI - VIDA E OBRA (Editora Paz e Terra, Rio, 1978 - 2ª edição)

SADE - VIDA E OBRA (Editora Paz e Terra, Rio, 1979)

TEATRO EM PEDAÇOS (Editora Hucitec, São Paulo, 1980)

O QUE É TEATRO (Editora Brasiliense, São Paulo, 1980)

TRADUÇÕES

PEQUENOS BURGUESES de Máximo Górki (com José Celso M. Correa - Editora Brasiliense, São Paulo, 1963; Editora Abril, São Paulo, 1976)

OS INIMIGOS de Máximo Górki (com José Celso M. Correa - Editora Brasiliense, São Paulo, 1965)

TAMBORES NA NOITE de Bertolt Brecht (Editora Civilização Brasileira, Rio, 1977)

O VÔO SOBRE O OCEANO de Bertolt Brecht (Editora Civilização Brasileira, Rio, 1978)

A PEÇA DIDÁTICA DE BADEN-BADEN SOBRE O ACORDO de Bertolt Brecht (Editora Civilização Brasileira, Rio, 1978)

O TEATRO E SUA REALIDADE de Bernard Dort (Editora Perspectiva, São Paulo, 1977)

TUPAC AMARÚ de Osvaldo Dragún (Editora Hucitec, São Paulo, 1980) *e ainda:*

O PROCESSO DE JOANA D'ARC EM ROUEN EM 1431 de Bertolt Brecht (com Alberto Gusik – no prelo)
VASSIA GHELEZNOVA de Máximo Górki (com Eugenio Kusnet – no prelo)
UM HOMEM É UM HOMEM de Bertolt Brecht (no prelo)
O FILHOTE DE ELEFANTE de Bertolt Brecht (no prelo)
UM MÊS NO CAMPO de Turgueniev (com José Celso Martinez Correa)
NA SELVA DAS CIDADES de Bertolt Brecht (com Renato Borghi e Elisabeth Kander)
DOM JUAN de Molière (com Gianfrancesco Guarnieri)
MORTOS SEM SEPULTURA de Jean-Paul Sartre

TEXTOS PARA TELEVISÃO

O ÚLTIMO DIA DE LAMPIÃO (com Maurice Capovilla) – Realizado por M. Capovilla para a TV Globo
ÉDIPO (com Gianfrancesco Guarnieri) – inédito.

TEXTOS PARA CINEMA

O PROFETA DA FOME (com Maurice Capovilla – de uma peça de Walter George Durst) – Filme realizado por M. Capovilla
QUARUP (com Ruy Guerra – do romance de Antônio Callado)

O TRONCO (com João Batista de Andrade – do romance de Bernardo Élis)

O HOMEM QUE TINHA A MORTE NO CORPO (com Ruy Guerra – de um romance de Francisco Pereira Nóbrega)

Para BERNARD DORT
LEANDRO KONDER
GIANFRANCESCO GUARNIERI

SUMÁRIO

apresentação: *brecht, nosso companheiro* 19

uma introdução ao teatro dialético 23
primeira parte: *teatro ou taetro?* 29
segunda parte: *carroussel ou planetário?* 55
terceira parte: *ocidente ou oriente?* 81
quarta parte: *taetro ou teatro?* 97

anexo I: *os exercícios para atores* 173
anexo II: *a poesia sobre teatro* 179
anexo III: *os 4 apêndices a teoria de "der messinokauf"* 191

indicações para uma bibliografia básica 197

Há homens que lutam um dia. E são bons.
Há homens que lutam muitos dias. E são melhores.
Há os que lutam anos. E são excelentes.
Mas há os que lutam toda a vida.
E estes são os imprescindíveis.

(Bertolt Brecht)

BRECHT, NOSSO COMPANHEIRO

> "Ele foi o soldado da causa do homem, do homem simples lutando pelo bem, pelo futuro, pela vida."
>
> **(Jorge Amado)**

Este livro nasceu de uma providencial infecção na garganta: depois de realizar um seminário sobre a obra e a vida de Brecht no Rio de Janeiro, patrocinado pela livraria Muro, dei início a outro seminário em São Paulo, patrocinado pelo Instituto Goethe, agora usando como referência básica o texto de *Dialoge aus dem "Messingkauf"*. E perdi a voz após o primeiro dia (o seminário foi finalmente realizado algumas semanas depois)... Impossibilitado de falar, escrevi o que pretendia dizer. Nasceu um texto que serviu de base para este livro (depois minuciosamente revisado e consideravelmente ampliado). Portanto, o livro não teria sido escrito sem o estímulo de Antônio Henrique Abranches e Sonia Faerstein, da Muro; e sem o permanente interesse de H. J. Schwierskott, do Goethe. E não teria sido editado sem o entusiasmo de Fernando Gasparian, que assumiu o projeto de publicação desde o primeiro instante.

Este livro (e o ideal é que, como um manual de propostas, seja lido e discutido em grupo) nasce com os mesmos propósitos dos dois seminários: uma leitura crítica de um dos textos teóricos essenciais de Brecht feita com a intenção de iniciar um caminho para a reflexão conseqüente e responsável sobre o significado da atividade teatral *brasileira*. A idéia central é examinar o pensamento crítico de Brecht como ponto de partida para revisar (ressaltando questões, soluções) a prática difícil e às vezes dilacerante do teatro brasileiro neste instante decisivo: transformar-se num consciente e útil instrumento de libertação, a serviço da liberdade e da democracia, ou entregar-se à manutenção do autoritarismo, das elites e dos valores reacionários. Brecht não fornece receitas nem leis ou dogmas sagrados: seus projetos estão vinculados diretamente à questão nacional e à questão democrática. Seu teatro pretende, enquanto teatro, auxiliar as forças populares e democráticas na árdua e necessária construção de uma sociedade socialista. O núcleo de sua reflexão é a dialética marxista: um pensamento que aprofunda sem medo a reflexão teórica para tornar-se uma prática efetiva, a serviço das classes populares empenhadas na transformação revolucionária da sociedade. Neste sentido, procura discutir problemas básicos, com a certeza de que fornece estímulos e, modelo crítico e aberto, descreve atitudes fundamentais.

Este livro enfrenta, mesmo sem um aprofundamento maior, algumas questões essenciais: por exemplo, a mentira que está por trás de falsos problemas como as tentativas de considerar antagônicas contradições como conteúdo-forma, essência-fenômeno, arte-ciência, razão-emoção, estética-política, etc. Espero que possa então ser lido com atenção vigilante, sem contemplativa passividade: descrevo o pensamento de Brecht para que, público e homens de teatro, aqui e agora, sejam levados a pensar o teatro realizado hoje no país. Um teatro que atravessa uma crise de pensamento e ação, mas que não está morto. Nem foi totalmente silenciado pela violência da ditadura. Insisto: Brecht não é um modelo intemporal e rígido, acabado e definitivo. Considerá-lo um deus do universo teatral seria tão ingênuo e tão ridículo como imaginá-lo um produto do passado que hoje só poderia ser referenciado como superado. O entendimento de seu pensamento crítico é um passo decisivo para compreendê-lo como íntegro e inquieto, intelectual e revolucionário que realizou um gigantesco confronto com a realidade que viveu. Brecht não é uma solução mágica para o conturbado teatro brasileiro. Mas poderá ser um companheiro útil e solidário, provocante e desafiador, para que nosso teatro saiba (livre do colonialismo cultural) como definir, diante das tarefas democráticas de hoje e de sempre (porque acredito que afinal, como define com extrema lucidez Carlos Nelson Coutinho num livro valioso, a democracia é um valor universal), suas possibilidades reais, concretas e objetivas. Este livro é mais uma contribuição para divulgar o pensamento de Brecht, ampliando consideravelmente os propósitos de meu primeiro estudo sobre sua vida e obra. Foi, como foi dito, concebido como um seminário de informação e discussão. Não esgota o assunto nem pretende indicar rumos rígidos, erigidos como verdades universais. Não faz sentido queimar incensos para Brecht: é necessário investigar como compreendê-lo e usá-lo. Porque Brecht, nosso fiel e irônico companheiro Brecht, pode ser uma presença essencial para ajudar a fazer nosso teatro encontrar seus autênticos traços. Sobretudo contribuir para nosso teatro definir, a partir de nossas necessidades sociais e econômicas, culturais e políticas, o significado de como, aqui e hoje, ser realista e crítico, nacional e popular. Porque Brecht recusa o esquematismo e o dogmatismo, porque insiste na necessidade de aprofundar o conhecimento das relações de produção, é um companheiro valioso e irrecusável para tornar mais fácil, porque mais complexa e problemática, a realização deste teatro. Dialético.

Fernando Peixoto
S. Paulo – Nov. 80

UMA INTRODUÇÃO AO TEATRO DIALÉTICO

– teatro ou taetro?
– carroussel ou planetário?
– ocidente ou oriente?
– taetro ou teatro?

leitura crítica de
DIALOGE AUS DEM "MESSINGKAUF"
de Bertolt Brecht

SOBRE O TEXTO E AS TRADUÇÕES

1 – o texto original de *DIALOGE AUS DEM "MESSINGKAUF"* utilizado neste estudo é o que está editado no livro *ÜBER THEATER* de Bertolt Brecht coleção Reclams Universal-Bibliothek publicado por Verlag Philipp Reclam Leipzig, República Democrática Alemã (Deutsche Demokratische Republik), 1966 coletânea organizada por WERNER HECHT

2 – (na edição das obras completas de Brecht, publicadas por Suhrkamp Verlag, Frankfurt República Federal Alemã, o texto organizado por W. Hecht está nos *SCHRIFTEN ZUM THEATER*, que constituem o volume VII de *GESAMMELTE WERKE*)

3 – *DIALOGE AUS DEM "MESSINGKAUF"* não está editado em português (nem no Brasil nem em Portugal). Existem traduções para espanhol, francês e inglês: *LA COMPRA DE BRONCE* no volume 2 de "Escritos sobre teatro", Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1976; *L'ACHAT DE CUIVRE* no volume 1 de "Ecrits sur le Théâtre", L'Arche, Paris, 1972; *THE MESSINGKAUF DIALOGUES*, Methuen, Londres, 1965.

4 – "Messing" = latão... (outros traduzem por *Cobre, Bronze*, etc)

Estou convencido de que toda literatura é propaganda. Mas nem toda propaganda é literatura. A revolução não se utiliza apenas de palavra de ordem, panfletos, cartazes ou murais, mas também de belas cartas. Precisamente porque são belas.

(*Lu Sin*)

Tratemos o teatro como um lugar de diversão, o que é justo já que pertence a uma estética. E procuremos descobrir que tipo de diversão mais nos convém.

(*Brecht*)

Quando o "Manifesto Comunista" põe em evidência que a burguesia cria seus próprios coveiros, isso é correto não somente no plano econômico mas também no plano ideológico.

(*Lukács*)

Porque o proletariado não pode substrair-se à sua vocação. O problema consiste em saber o quanto ele ainda deve sofrer antes de alcançar maturidade ideológica, conhecimento correto de sua situação de classe, consciência de classe.

(*Lukács*)

Cortinas nos ocultam isso e aquilo: é preciso arrancá-las!

(*Brecht*)

primeira parte

TEATRO OU TAETRO?

> Uma máxima brechtiana:
> não partir das boas coisas velhas,
> mas sim das más coisas novas.
>
> *Walter Benjamin*, em
> CONVERSAS COM BRECHT

1

De uma crítica do teatro nasce um novo teatro, escreveu Brecht a propósito de seu DIÁLOGO DE "A COMPRA DO LATÃO" *(Dialoge aus dem "Messingkauf")*. Um de seus projetos mais instigantes mas que não foi nunca concluído. Restam fragmentos e diferentes planos da obra, cuja concepção ele modificava à medida que trabalhava: uma boa quantidade de diálogos mais definitivos, muitos trechos incompletos, notas esparsas, ensaios que deveriam ser incluídos (provavelmente depois de reescritos em forma de diálogo), cerca de trinta poemas que têm a prática do teatro como tema central e ainda cinco cenas completas, modelos de intervenção da dramaturgia no processo de ensaios, intitulados "exercícios para atores". Estes textos foram escritos entre 1937 e 1951 (mas principalmente em 1939 e 1940).

Em seu DIÁRIO DE TRABALHO *(Arbeitsjournal)* Brecht refere-se algumas vezes ao *Messingkauf*. Em 1.2.2.39 afirma que a forma foi escolhida por influência dos DIÁLOGOS de Galileu. E comenta seus objetivos: *teatro só para fins didáticos; fornecer modelos para o estudo dos movimentos humanos (inclusive movimentos da alma); mostrar o funcionamento das relações sociais para que a socie-*

dade possa intervir. as aspirações do filósofo se resolvem no teatro porque são realizadas pelo teatro. o conjunto concebido de maneira que possa ser estudado, com experiências e exercícios. no centro, o efeito de distanciamento. Em 18.8.48 afirma que praticamente acabou de redigir aquele que seria o mais conhecido e citado de seus textos teóricos, o PEQUENO ORGANON PARA O TEATRO, que então define como *um breve resumo da Compra do Latão.* O ORGANON é uma síntese brilhante. *Messingkauf* nos parece mais explícito.

É temerário reduzir a apenas duas obras toda a complexidade do pensamento estético de Brecht, que está exposto, de forma não sistemática, em todos seus escritos teóricos, inclusive nos textos sobre política, e também revelado de forma combativa e polêmica em seus poemas e peças, contos e romances. Mas é irrecusável que o DIÁLOGO DE "A COMPRA DO LATÃO" e o PEQUENO ORGANON SOBRE O TEATRO constituem uma síntese razoavelmente completa. Para os que se empenham na necessária transformação do teatro, no Brasil de hoje, em instrumento capaz de assumir uma tarefa conseqüente e responsável na luta cotidiana por uma sociedade livre e democrática, fundamentando as bases de uma estrutura socialista crítica e criativa, elaborando uma cultura realista e participante, nacional e popular, é imprescindível retomar algumas das questões básicas colocadas por Brecht. Não como fórmulas acabadas ou dogmas intocáveis, mas como estímulos ao pensamento crítico. Nossos caminhos e propostas certamente surgirão do conhecimento efetivo das contradições objetivas de nossa realidade sócio-econômica, da revitalização crítica de nossas tradições culturais, de nossa capacidade de objetivar pesquisas e experiências responsáveis e abertas, dinâmicas e isentas de preconceitos ou medos. Brecht sem dúvida permanece um virgoroso estímulo justamente porque seu pensamento não admite, sob pena de ser traído em seus mais elementares princípios, ser copiado ou mecanicamente transposto. Permanece um desafio necessário porque só poderá frutificar se for criticamente assimilado e democrática e criativamente desenvolvido.

É verdade que boa parte de seu pensamento foi formulado num instante de crise intensa do capitalismo internacional, instante em que inúmeras contradições do domínio da burguesia, que sempre exisitiram, se revelam com mais nitidez. Mas talvez justamente por isso, suas colocações são tão claras e tão evidentes. O que não implica que, vivendo em outros tempos, seja correto acertá-las sem uma verificação atualizada.

2

O DIÁLOGO DE "A COMPRA DO LATÃO", segundo o projeto de Brecht, está dividido em quatro *noites*. Alguns dos textos ou fragmentos existentes possuem uma localização nítida nesta planificação. Outros não: os editores optaram por situá-los em função dos temas tratados ou mesmo de uma ou outra indicação, com o objetivo de apresentar o material numa ordem legível e coerente. A *primeira noite* é a mais completa. Inclusive define um espaço para a conversação: um palco, logo após a realização de um espetáculo, onde um cenário é pouco a pouco desmontado por um maquinista.

Brecht descreve cinco personagens: o *filósofo* (que deseja utilizar o teatro para seus objetivos específicos; para ele *o teatro deve proporcionar um retrato fiel das relações sociais entre os homens*), o *ator* (que deseja expressar-se e quer ser admirado pelo seu talento, *para atingir estes fins utiliza-se das fábulas e dos personagens*), a *atriz* (que aspira a um teatro que eduque a sociedade, *tem idéias políticas definidas*), o *dramaturgo* (que se coloca *à disposição do filósofo e oferece sua capacidade e seus conhecimentos para transformar o teatro segundo as idéias do filósofo,* com a esperança de assim infundir nova vida a esta arte) e o *iluminador* (segundo Brecht, *representa o novo público. É um trabalhador e não está de acordo com o mundo*). Os fragmentos que compõem o que conhecemos do inacabado projeto, entretanto, não colocam em acirrado confronto estes personagens e suas idéias: a atriz praticamente não intervém, a argumentação do dramaturgo nem sempre se distingue por uma tomada de posição mais clara, às vezes confunde-se com as idéias do filósofo, o único que efetivamente conduz uma proposta de trabalho e persegue uma idéia definida, geralmente em oposição ao ator, que encarna os preconceitos e as defesas do velho teatro contra as novas idéias, que corresponderiam às aspirações do iluminador, que também quase não se manifesta (mas encerra o diálogo com uma frase brilhante, no melhor estilo brechtiano). Esta descrição de personagens, entretanto, encerra uma hábil colocação de Brecht: o filósofo (o próprio Brecht) argumenta em favor do teatro subordinado a uma proposta sociológica, mas seu antagonista, o ator, também defende um teatro subordinado: só que a si próprio e à sua vaidade. O diálogo terminará, entretanto, com um *happy end:* o ator, finalmente convencido, se "converterá" às novas idéias: e o radicalismo, digamos sociológico, do filósofo, se revelará, no final, em sua verdadeira natureza – trata-se, sim, de transformar a função social da atividade teatral, a partir de novas exigências sociais determinadas pelos novos tempos. Mas nada disso implica renunciar aos princípios estéticos que regem a produção artística, tratando-a como instrumento manipulável segundo interesses estranhos a seu campo específico de atuação. Trata-se, na verdade, de admitir os princípios estéticos como conceitos históricos, portanto transformáveis. Por isso, é urgente reformulá-los. O fim do velho teatro não deve ser confundido com o fim do teatro ou sua total negação. Ao contrário, significa sua revitalização. A redescoberta de sua utilidade.

Sobre esta pertinente questão, que inúmeras vezes tem sido mal compreendida em Brecht, é oportuno citar uma anotação (em seus escritos pessoais, Brecht só usa letras minúsculas) do dia 25.2.51 do DIÁRIO DE TRABALHO: *na esfera da estética, que por sua vez seria errado considerar como "superior" à doutrina, o problema do didático se converte em problema essencialmente estético, que se resolve, por assim dizer, de forma autárquica. o utilitarismo aqui desaparece de forma singular: só emerge na afirmação de que o que é útil é belo. as reproduções fiéis da realidade simplesmente estão conformes com o sentimento do belo, tal qual é definido em nossa época. os "sonhos" dos poetas simplesmente se dirigem a um espectador novo, vinculado à prática de uma maneira diferente dos homens do passado, e são estes os homens de nossa época, este é o giro dialético da quarta noite da Compra do Latão. aí o projeto do filósofo, usar a arte para fins didáticos, se confunde com o projeto dos artistas, incluir na arte seus conhecimentos, suas experiências e suas questões de natureza social.*

3

Finalmente é ainda preciso lembrar o significado de "dramaturgo", função essencial do trabalho teatral europeu (especialmente alemão), cargo que o próprio Brecht desempenhou em sua juventude, inclusive trabalhando com Piscator: é um dos centros intelectuais do trabalho de concepção e produção do espetáculo, aquele que traduz e adapta e, sobretudo, prepara o texto, em função das necessidades da época e do projeto ideológico da encenação, que inúmeras vezes ele contribui para concretizar de forma menos ou mais decisiva, para a encenação, encarregando-se igualmente de realizar estudos paralelos, que contribuirão para os processos coletivos de análise, na fase preparatória do espetáculo. Uma tarefa que o mínimo rigor científico do trabalho teatral brasileiro ainda não soube utilizar. Hoje, sobretudo na Alemanha mas também em outros países da Europa, uma função que cresce ao ponto de alguns espetáculos, até em nível de publicidade, serem valorizados ou não em função do nome do responsável pelo trabalho de dramaturgia.

Fascinante exemplo, aliás, é o que aconteceu com o próprio DIÁLOGO DE "A COMPRA DO LATÃO", transformado em espetáculo, com o título de A COMPRA DO LATÃO *(Der Messingkauf)* pelo BERLINER ENSEMBLE da República Democrática Alemã (estréia: 12 de outubro de 1963). O espetáculo reúne trechos dos fragmentos deixados por Brecht, intercalando-os com canções e cenas de peças e também com a projeção de uma seqüência da filmagem (documentação do espetáculo, realizada por Peter Palitzsch e Manfred Wekwerth em 1960) de MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS *(Mutter Courage und ihre Kinder)*: uma exposição viva e brilhante das principais teorias brechtianas, explicando o processo de trabalho e suas justificativas teóricas, realizado com inteligência e extremo senso de humor. Na verdade, seria possível encontrar, no princípio dos diálogos da *primeira noite* de *Messingkauf* a sugestão para a elaboração de um espetáculo: é o dramaturgo quem propõe que a conversação seja realizada no palco, afirmando que seu escritório é muito frio, não tem aquecimento como a platéia *(porque eu não pago ingressos como o respeitável público)*, além disso está cheio de *uma infinidade de manuscritos que ainda não li e me olham com ar de censura;* e, acentuando a ironia, afirma ainda que *aliás, olhar atrás dos bastidores não desagradará ao filósofo que você é; e você, ator, mesmo que não haja espectadores, terá, ao menos, as poltronas pelas costas.* E principalmente: *enquanto discutimos sobre teatro teremos a sensação de fazê-lo diante de um público, isto é, de estarmos nós mesmos representando uma pequena peça.*

No espetáculo do BERLINER ENSEMBLE o processo de crítica de técnicas e concepções antigas já começa antes do início do diálogo, antes mesmo dos personagens aparecerem em cena: o princípio do espetáculo é o final de uma representação tradicional de HAMLET, realizada em seus mínimos detalhes, inclusive de roupas e cenografia. Esta cena, que inclui uma imitação extremamente fiel da maneira dos atores tradicionais agradecerem os aplausos, como se ainda estivessem "tomados" pelos personagens que acabaram de "viver", já desperta uma viva reação da platéia de hoje, já habituada aos novos processos de encenação e interpretação: a cena não propõe uma conotação crítica, apenas reproduz com fidelidade um determinado maneirismo que o público imediatamente identifica como velho e superado. E ri. Está criado o clima propício para os intérpretes transformarem uma discussão de estética e política num espetáculo ágil e divertido. Esta montagem, neste nível, concretiza, de forma admirável, os objetivos que Brecht, retomando formulações dos iluministas franceses e particularmente de Diderot (e também de Lessing em sua luta ideológica contra a nobreza), atribui ao teatro: ao mesmo tempo *ensino* e *diversão.*

4

O filósofo vem para contestar valores e exigir uma nova atitude produtiva. Muito do que afirma será deliberadamente a tradução de um pensamento radical, mesmo quando sua verdadeira intenção não é tão extremada. Ele parece acreditar na necessidade de um rigor implacável para minar preconceitos e idéias que precisam ser banidas para abrir caminho à reformulação. Ou, no calor da batalha, não consegue controlar o alcance de seu posicionamento crítico. Aliás, no texto DE UMA CARTA A UM ATOR Brecht esclarece que muitas de suas afirmações sobre questões de teatro não têm sido devidamente interpretadas e que nesses momentos sente *o mesmo que sentiria um matemático se lesse a seguinte frase: "Concordo absolutamente com você em que duas vezes dois são cinco". Acho que algumas das minhas observações são mal entendidas por eu ter pressuposto muitos dados importantes, em vez de os ter formulado.*

Neste texto Brecht insiste em alguns pontos geralmente controvertidos por flagrantes erros de entendimento. Acentua, por exemplo, que em arte a qualidade artística é imprescindível. Ou seja, não tem sentido situá-lo como um defensor de um teatro político simplesmente agitacional, de conteúdos justos e palavras de ordem certas que teria eficácia e valor independente do aprofundamento e enriquecimento da linguagem cênica. Outro equívoco geralmente repetido é que as propostas de Brecht conduziriam a um teatro frio e mecânico, a um racionalismo desprovido de emoção e sentimentos. Brecht insiste em esclarecer que *o que é frio e mecânico não se coaduna com a arte*. E quando afirma que o ator precisa tomar uma posição intelectual e emocional em relação às cenas e personagens que representa, *esta nova orientação é, justamente, de natureza artística.* E ainda: *os efeitos de grupo, subordinados ao sentido da peça, que surgem em nosso teatro, não são fenômenos "puramente estéticos", efeitos de beleza formal. Pertencem a um teatro de grandes temas, a um teatro para a nova sociedade e não podem ser elaborados sem uma profunda compreensão e sem uma adesão apaixonada à nova e vasta estruturação das relações humanas.*. Comentando a relativa tranqüilidade que às vezes transparece nos espetáculos do BERLINER ENSEMBLE, Brecht acentua que isso não significa uma falsa objetividade (os atores tomam posição em relação às personagens) nem um racionalismo exacerbado (a razão nunca se precipita friamente na luta), mas nasce *do simples fato de as peças não serem submetidas a um "temperamento cênico" impetuoso.* Os erros de compreensão, que levariam a imaginar que seu teatro é um museu zoológico com animais empalhados numa sistemática recusa de mostrar homens vivos com suas paixões e contradições, Brecht os atribui à *minha maneira de escrever, que toma demasiadas coisas por evidentes. Maldita maneira!*

5

O estranho título tem uma explicação irônica e reveladora: *eu sinto tão forte esta singularidade do meu interesse, que me comparo, digamos, com um comerciante de latão que vai a uma banda de música para comprar não um clarim mas apenas um latão (nicht etwa eine Trompete, sondern bloss Messing Kaufen möchte). O clarim do clarinetista é feito de latão, mas ele não vai querer vendê-lo como latão, pelo preço do latão, segundo o peso do latão. Entretanto, como este comerciante, eu estou aqui em busca destes acontecimentos que relacionam os homens entre si e que vocês reproduzem aqui de alguma maneira, mesmo que estas imitações possuam um objetivo muito diferente daquele que me proporcionaria prazer.*

Enfim, o filósofo declara, sem meias palavras, provocando escândalo e irritação, que não vem ao teatro em procura de resultados propriamente artísticos. Tem, inclusive, sérias reservas em relação aos mesmos, da forma como são habitualmente atingidos. Sua justa indignação contra a arte burguesa parece provocar ataque contra a arte em si. Aprofundará o debate neste sentido. Mas seu interesse confesso, desde o início, é a vida comum que os homens estabelecem entre si (*das Zusammenleben der Menschen*). Nas relações reificadas, como as que são estimuladas pelo sistema capitalista: relações humanas e históricas. Quer saber como os homens se comportam, como tomam decisões ou vendem seus produtos, como trocam conhecimentos ou se exploram uns aos outros, como se organizam coletivamente ou como lançam moedas falsas em circulação, como confeccionam seus trajes ou como planejam suas guerras, etc. Não o herói como centro do teatro: ele visa o estudo das classes. Sua aspiração é a descoberta das leis gerais que determinam as estruturas sociais. Não pelo prazer do conhecimento, mas para, tendo por base um entendimento científico da vida social, penetrar de forma mais conseqüente nos meandros contraditórios da realidade objetiva na qual está inserido, visando encontrar caminhos para participar do processo de transformação da sociedade. Daí seu interesse pelo teatro: os atores realizam reproduções da vida social em seus espetáculos, a cena traduz imagens desta convivência, expõe ações e conflitos entre os homens, e o que lhe interessa, o que afinal satisfaz sua declarada paixão e curiosidade pelo homem, são estas reproduções, na medida em que se assemelham ao que é reproduzido. Pois *o que mais me interessa é aquilo que vocês reproduzem, ou seja, a vida comum dos homens.* Neste nível, o teatro é encarado como experiência sociológica, laboratório para a análise crítica dos processos sociais.

A posição do filósofo naturalmente provoca protesto nos artistas. O dramaturgo defende o esforço que o teatro tem realizado no sentido de reproduzir imagens fiéis da realidade social, renunciando, nestes últimos tempos, tanto à poesia quanto à criação de grandes figuras. É indiscutivelmente verdade que, desde fins do século passado, e sobretudo no princípio do século XX, o teatro procurou incorporar uma temática atualizada, permeável até mesmo à influência crescente do movimento operário europeu. Como afirma o dramaturgo, faz muito tempo que a cena não mais mostra deuses, bruxas, animais ou espectros. Mas esta renovação terá efetivamente transformado o significado do espetáculo? O painel traçado pelo dramaturgo, que não menciona exclusivamente a presença da temática nova mas também insiste em modificações na estrutura dos espetáculos, citando por exemplo a permanente variedade de estilos de representação ou o fato de que agora muitas operetas são trágicas e muitas tragédias contêm números musicais, não preenche as exigências do filósofo. E ele localiza o nó da questão: todo o esforço do teatro renovado continua a basear-se numa mesma técnica antiga. É precisamente esta técnica que será o alvo de seus argumentos. Será necessário superá-la dialeticamente para dar início à elaboração de um teatro novo: por isso o filósofo insiste em querer conhecer os processos de trabalho dos artistas com os quais discute – para localizar os pontos que terão que ser combatidos e substituídos.

6

Sem mencionar explicitamente o nome, o filósofo refere-se aos métodos de trabalho de Stanislavski e seus discípulos. Diz que examinando a descrição de exercícios feitos para que os atores adquiram e desenvolvam mais naturalidade em cena, encontrou um que faz o intérprete deixar um chapéu no chão e em seguida representar como se aquele chapéu fosse um rato. E conclui, sobre o ator neste processo: *ele deve assim aprender a arte de fazer crer (er soll so die Kunst des Glaubenmachens erlenen).*

Os escritos de Brecht sobre Stanislavski, aliás, são extremamente reveladores. Ainda que insista em certas divergências, ele atenua outras. Afirma inclusive que Stanislavski era um humanista por convicção, e que, realizando encenações que mostravam a vida social em toda sua complexidade e diversificação, indicou ao teatro o caminho para o socialismo. Uma diferença essencial (de concepção, mas que naturalmente se reflete no processo de trabalho) é que o objetivo de Stanislavski era o personagem, enquanto o de Brecht era a trama (a fábula, a narrativa). Daí a afirmação de Brecht, numa entrevista: *No trabalho de encenação, Stanislavski é essencialmente ator; eu sou essencialmente autor.* Enquanto o encenador russo partia do ator, Brecht chegava ao ator mas partindo da peça, de suas necessidades e exigências.

Na defensiva, os opositores do filósofo denunciam as verdadeiras finalidades do trabalho tradicional, que confundem com uma concepção eterna e inatacável, porque essencial, de arte. O objetivo precípuo da representação, da reprodução da vida social no palco, é, segundo eles, acumular, no público, paixões e sensações, desta forma arrancando os espectadores de suas rotinas cotidianas. Certamente para mergulhar a platéia num universo de fuga da realidade, sem dúvida um terreno fértil para a institucionalização da mentira e da mistificação. No DIÁLOGO, o ator chega a afirmar que os acontecimentos imitados *são as barras sobre as quais nós exercitamos nossa arte; são o trampolim que utilizamos.* A diferença de posições é inconciliável: o novo teatro que o filósofo (Brecht) propõe é justamente aquele que se detém na análise minuciosa dos acontecimentos, registrando e ressaltando inclusive as possíveis alternativas das ações dos homens, para que o espetáculo, entrando em relação dialética com a platéia, estabeleça um vínculo produtivo. Um encenador alemão contemporâneo, Manfred Wekwerth, durante muito tempo colaborador de Brecht, hoje diretor geral do BERLINER ENSEMBLE, definiu com extrema lucidez este ato produtivo: no teatro se enfrentam atores e espectadores como dois grupos de produtores – *entretendo-se mutuamente, criticando-se e revelando-se mutuamente necessários.* Neste ato produtivo o espectador experimentará não o reconhecimento de sua subjetividade, mas o conhecimento de sua existência como ser social.

7

Enfim, está criado um impasse no DIÁLOGO: o filósofo afirma necessitar imitações dos acontecimentos da vida social para seus fins específicos. E para isso necessita do teatro e dos atores, que são os que realizam estas imitações. O dramaturgo, entretanto, confunde teatro com o exercício da tradição aristotélica, cujos princípios básicos estão expostos na POÉTICA do pensador grego. Reconhece que o teatro sofreu inúmeras alterações desde Aristóteles, mas para ele os princípios gerais permanecem os mesmos. Assim, não pode reconhecer os propósitos do filósofo como compatíveis com sua noção de arte: *você sabe, se forem separadas de seus fins, as imitações não serão mais teatro.*

A resposta do filósofo é tranqüila e exemplar: *nós podemos, então, ao que resultar deste trabalho, dar um outro nome, digamos: Taetro.*

8

E o filósofo continua a defender seus princípios: está decidido a contratar os artistas para finalidades "não artísticas". Seu objetivo é prosaico mas concreto: simplesmente, descobrir a melhor maneira de comportamento (*um die beste Art, sich zu benehmen, herauszufinden*). E, diante dos cultores do belo, num instante em que a defesa da beleza é concebida como anulação da realidade sócio-política, pronuncia quase um palavrão, quando sugere fazer algo como faz a física que se ocupa dos corpos mecânicos, daí derivando toda uma técnica. Interfere o dramaturgo visivelmente ofendido: *o que você persegue são fins científicos! Isso não tem nada a ver com arte.* Ao que responde imediatamente o filósofo: *Claro que não! Por isso eu já chamo de Taetro.*

O filósofo finalmente (encerrando a *primeira noite* do DIÁLOGO DA "COMPRA DO LATÃO") completa a crítica do teatro tradicional com alguns argumentos graves. E que sem dúvida bastam para uma reflexão imediata sobre toda a atividade teatral que habitualmente nos cerca, enquanto espectadores, e nos aprisiona enquanto homens de teatro; as representações que estamos acostumados a ver não permitem uma análise dos acontecimentos reproduzidos; não se detêm na exposição dos detalhes ou das alternativas que permitiriam uma compreensão ampla e mais completa, nem nos deixam tempo para o exercício da faculdade de análise, para o exame das pecualiaridades de uma ação ou de um comportamento; também não possibilitam a necessária capacidade de distinguir o certo do errado, o justo do injusto, a opressão do oprimido; também não incentivam a paixão da discussão, não questionam ou suscitam debates, não travam um diálogo polêmico e provocativo, preferindo antes a tranqüila narrativa de fatos fechados em si mesmos ou anestesiados por uma interpretação que não admite dúvidas, que não dá espaço para a contestação ou para a discordância; não facultam o exercício da postura crítica, pois as técnicas empregadas fazem o esforço desmedido para que o espectador permaneça passivo na sala de espetáculos (quando refere-se a isto, no DIÁLOGO, o ator exclama *Ah! a crítica!*, ao que responde em seguida o filósofo: *Hm. Pus o dedo em alguma ferida?*): o ator destes espetáculos comporta-se em cena como um tirano que faz o espectador sentir apenas o que ele ator determina, não permitindo nem mesmo que o primeiro diga-se quer ou não ser submetido a esta imposição que vem do palco para a platéia; o ator, enfim, acirra e provoca todas as paixões, menos a paixão da discussão.

E protesta energicamente o filósofo, fundamentando de forma irretorquível sua crítica: diante deste teatro, só é possível compreender o que se passa em cena quando os atores não representam bem. Quando então não conseguem manipular o espectador (o filósofo/Brecht cita uma ocasião em que experimentou, num espetáculo ao ar livre, assistir fumando, o que lhe facilitava uma atitude de tranqüila observação, uma entrega pela metade, mas a tentativa acabou fracassando: a força de persuassão dos intérpretes triunfava, o charuto apagava...). O filósofo indaga com veemência e firmeza: vocês não se sentem amedrontados quando eu afirmo que *quanto melhor vocês representam, mais insatisfeito eu me sinto?*

9

Quatro fragmentos estão anexados a esta *primeira noite*. Nos dois primeiros, *O naturalismo (Der Naturalismus)* e *A Identificação (Die Einfühlung)*, Brecht aprofunda a contestação dos princípios fundamentais do teatro tradicional. A discussão sobre a natureza do naturalismo começa com um texto quase poético: *Como sou igual a vocês* – confessa o filósofo –, *o frio por trás de mim, pela frente a luta, sem nunca poder fazer o que posso, eu também me refugio nestes estabelecimentos onde se vende tóxicos. Aqui consigo um pouco de esquecimento e um pouco de interesse pelo mundo. Porque à noite estou numa desordem tão grande, como a cidade em que vivo.*

O teatro tradicional é identificado ao tóxico. Porque o naturalismo dá ao espectador a perigosa ilusão de que está em algum lugar verdadeiro e real. A que (ou, a quem) serve esta ilusão? Na verdade, revela ou esconde a realidade? Bacon é citado: *a natureza se revela mais quando é condensada pela arte do que quando é abandonada a si mesma.* A minuciosa reprodução da realidade, a imitação de tipo fotográfica, deixa quase impotentes os investigadores sociais (*Gesellschaftsforschern*). E na melhor das hipóteses poderá revelar alguma coisa exclusivamente a especialistas: nada significará, enquanto revelação de informações concretas e críticas, ao espectador. Quanto mais exata for a reprodução, mais se assemelhará à própria natureza: continuará, portanto, um enigma. Que pede para ser decifrado mas não fornece caminhos ou indícios para facilitar este conhecimento. Ou seja, trabalhar tendo por finalidade copiar ao extremo os modelos para incrementar ao máximo a dosagem de ilusão da realidade pode não passar de uma maneira de erguer obstáculos ao conhecimento desta realidade. Brecht chega a admitir que certos espetáculos naturalistas eventualmente podem servir a determinados e limitados interesses sociais. Mas, mesmo que se esforcem neste sentido, não podem servir à investigação da sociedade.

Um exemplo é bastante esclarecedor: deixar cair uma pedra não basta para formular a lei da gravidade. Assim como também não basta empreender uma detalhada descrição da queda desta pedra. Ainda que seja evidente que a queda e a descrição da queda não contrariem a verdade. Brecht quer chamar a atenção para outro aspecto do problema: a insuficiência de um determinado processo de trabalho.

Afinal, este teatro naturalista teria sido em algum momento eficaz, já que algumas peças tocaram diretamente em questões sociais? Teriam estes espetáculos provocado impulsos sociais reconhecíveis e válidos, já que o teatro voltou-se para uma temática pública, capaz de despertar um maior interesse da platéia? Os opositores do filósofo são obrigados a reconhecer a negativa: *o desgaste da substância das peças foi muito rápido e com freqüência o teatro foi acusado de superficialidade. A tudo isso, o teatro sacrificou muito: toda a poesia, grande parte de sua leveza (Leichtigkeit). Sua profundidade artística não era maior que a social.*

Stanislavsky é citado como exemplo de qualidade e impasse: suas obras mais expressivas (e ele *experimentava muito e até encenava peças fantásticas*) foram naturalistas, as que mais êxito tiveram e que registraram maiores efeitos artísticos e sociais foram as mais descritivas, mas em nenhuma delas aparecia *um único grande personagem ou uma verdadeira intriga que se pudesse comparar aos do teatro antigo*. O encenador russo é mencionado como um *artista, um dos maiores de sua época*, autor de espetáculos que foram minuciosas descrições da sociedade (comparáveis a amostras de solo que fossem levadas aos laboratórios de um botânico), obras quase sem ação nas quais o que importa é a pintura detalhada e extremamente sensível de estados da alma, pois o interesse central é o estudo da vida psicológica de alguns indivíduos. Nestas realizações os investigadores sociais podem efetivamente encontrar algum material útil, pois são documentos para o historiador: *vinte anos depois da Revolução, ainda podia-se estudar neste teatro, como num museu, a maneira de viver de camadas sociais há muito já desaparecidas.*

Novamente, a questão essencial é de insuficiência de método. Concedendo grande importância à naturalidade, e ao comportamento natural, estes espetáculos mostram cenas onde tudo é demasiado natural. Resultado, ninguém analisa o que vê: *normalmente você não se detém em analisar o lugar onde você vive nem a maneira como você come, não é?*

10

Brecht vai mais longe: acusado de ser excessivamente superficial para os políticos e excessivamente monótono para os artistas, o naturalismo acabou se transformando em realismo. Que pretendeu ser mais natural que o naturalismo, ainda que o naturalismo se considerasse mais realista que o realismo. Afinal, onde está a diferença entre ambos? Aspirando penetrar mais a fundo na realidade, o realismo escolhe não oferecer retratos absolutamente exatos desta realidade: evita mesmo a reprodução de diálogos como os que são falados no cotidiano e não considera necessário confundir-se integralmente com a vida real.

Retruca o filósofo: na verdade, o realismo é *simplesmente um naturalismo não natural*. E, curioso e significativo: sempre que se indaga a um crítico sobre as obras mestras do realismo, ele cita textos naturalistas... A chave da questão está em compreender que o naturalismo foi sempre apenas a "simulação" de reproduções exatas da realidade: *quando se assistia às suas representações, a gente acreditava que estava numa fábrica ou no jardim de uma fazenda. Via-se (e sentia-se) a realidade tanto quanto se teria visto (e sentido) se estivéssemos no próprio local. Portanto, muito pouco.* O que se recebia da realidade era igual ao que se recebia da própria realidade.

Aí Brecht desvenda, através do paroxismo, um dos pontos centrais da dramaturgia naturalista (e realista?): os dramaturgos (aqui no sentido que nós habitualmente usamos a palavra, autor de peças - *Stuckschreiber*) em geral introduziam como imprescindível personagem um "raisonneur" que transmitia suas próprias opiniões. O filósofo define-o como *um coro dissimulado, naturalizado (ein verhüllter, naturalisierter Chor)*. Assim: *Com freqüência esta função era desempenhada pelo herói. Ele via e sentia com particular nitidez; isto é, conhecia as intenções secretas do dramaturgo. Quando o espectador se identificava com ele, sentia como "dominava" ("meisterte") as situações. Para que o espectador pudesse identificar-se com o herói, este precisava ser um personagem bastante esquemático, com um mínimo possível de características próprias, para que pudesse "cobrir" o maior número possível de espectadores. Ele devia, portanto, não ser realista (unrealistisch sein).* Conclui Brecht que as peças assim estruturadas eram classificadas como realistas, porque através destes heróis o público aprendia alguma coisa sobre a realidade: *mas por uma maneira não naturalista (aber auf unnaturalistische Weise)...*

Assim, o que foi denominado realismo parece não ter sido um autêntico realismo: não passava de reprodução fotográfica da realidade. E, a partir desta definição, o naturalismo era afinal mais realista do que o chamado realismo. Mas, continua a argumentação do filósofo: *logo se incorporou um novo elemento: o domínio da realidade (die Meisterung der Realität). Este elemento rompeu os moldes do naturalismo.*

O impasse formulado por Brecht é claro: não há compatibilidade entre descrever um personagem de forma realista e prepará-lo para provocar uma empatia, capaz de despertar a identificação do espectador *(die Einfühlung des Zuschauers).* Pois o primeiro propósito implica fazer com que o personagem se transforme em função das circunstâncias (se tornaria, neste caso, *demasiado instável para possibilitar a identificação*) e sua visão das coisas tem que ser limitada (o que implica que o espectador terá um ponto de vista bastante reduzido). O dramaturgo, neste trecho do DIÁLOGO, parece concluir que daí o realismo será impossível no teatro, mas o filósofo imediatamente discorda, ressaltando apenas a dificuldade: *tornar a realidade reconhecível no teatro é uma das tarefas do verdadeiro realismo. Mas há outras. É preciso ainda que esta realidade se torne inteligível*. Para reconhecer as leis que governam o curso dos processos da vida de nada servem as fotografias: nem são estas leis visíveis quando o espectador se contenta em *emprestar os olhos e o coração a uma pessoa emaranhada nestes processos*. Está aberto o caminho para discutir o segundo aspecto básico do teatro tradicional: a identificação.

II

Mas antes talvez seja oportuno ampliar, ao menos em alguns aspectos, o pensamento de Brecht sobre a questão do realismo. Um aprofundamento maior, entretanto, implicaria a revisão mais detalhada de alguns de seus textos especificamente dedicados ao problema, reunidos em ESCRITOS SOBRE LITERATURA E ARTE, POLÍTICA E SOCIEDADE (*Schriften zur Literatur und Kunst, Politik und Gesellschaft*), escritos entre 1937 e 1941 (sobretudo os insistentes debetes sobre expressionismo e formalismo, as considerações críticas sobre as posições de Lukács e inúmeras notas sobre a escrita realista, incluindo indicações sobre literatura popular e proletária ou teses sobre questões pertinentes ao realismo socialista). Resumimos somente alguns tópicos.

Brecht contesta Lukács (esta polêmica é das mais úteis e estimulantes para a compreensão da estética marxista) afirmando ser contra uma teoria que insiste em restabelecer o homem individual no centro dos acontecimentos e está apenas voltada para a descrição ou interpretação de obras literárias do passado, erigindo-erigindo-as como modelos a serem fielmente seguidos, o que implicaria extrair das mesmas diretivas exclusivamente formais.

Brecht condena em Lukács, não sem reconhecer os méritos de inúmeras de suas afirmações, uma certa nostalgia de um realismo clássico, das grandes obras literárias do primeiro período da burguesia, cuja continuidade não encontra nos romances de seu tempo, conduzindo-o a uma compreensão estreita e preconceituosa do verdadeiro conceito de realismo. Para Brecht o realismo é uma questão que pertence não apenas à literatura, mas também à política, à filosofia e à ação prática, referindo-se ao conjunto da vida dos homens.

O expressionismo (que certa vez ele defendeu, contra Lukács) é condenado agora como "um beco sem saída". Confuso, apenas erigiu a confusão em princípio. No expressionismo o mundo não existia *senão como a visão de uma estranha ruína, a criação monstruosa de almas angustiadas. Se enriqueceu de maneira tão forte os meios de expressão do teatro e forneceu recursos estéticos ainda inexplorados, o expressionismo se mostrou totalmente incapaz de esclarecer o mundo enquanto objeto de prática humana.* O único caminho aberto para o escritor revolucionário é, portanto, o caminho do realismo.

Mas é preciso definir realismo historicamente. Não se limitar à repetição de fórmulas que se tornaram superadas e convencionais: fazer do realismo uma questão de fórmula (ou de forma) é esterilizá-lo. A herança do realismo burguês é irrecusável e significativa. Mas é fundamental conseguir superá-la: *os princípios formais que podemos extrair dos clássicos do realismo burguês, do realismo da época capitalista e imperialista, estão longe de serem suficientes.* É preciso experimentar novos caminhos e utilizar novos recursos narrativos: *devemos empregar, para mostrar a realidade como dominável pelos homens, todos os processos, antigos ou novos, experimentados ou inéditos, derivados da arte ou de outros terrenos.*

Lukács, apesar de sua penetrante inteligência crítica e de seu esforço permanente no nível da investigação estética, efetivamente não alcançou o significado da proposta de Brecht, mantendo-se, como que na defensiva, preso a uma série de valores básicos que conduziam suas análises. O que não significa que não existam pontos de contacto entre ambos, inclusive no campo da formulação teórica: apesar das divergências, que não impediu que fossem amigos pessoais, seria curioso arriscar a uma aproximação dos objetivos do projeto teatral brechtiano com algumas colocações de Lukács quando escreveu HISTÓRIA E CONSCIÊNCIA DE CLASSE (Geschichte und Klassenbewusstein).

Mas Lukács, situando a obra de Brecht dentro do que classifica de "situação típica da literatura alemã", nas vésperas da ascensão do nazismo, e afirmando com razão que se aproximava o momento culminante da crise social e se acentuava o caráter abstrato de teorias sobre a "crise final da sociedade burguesa" e a crise final das formas literárias daquele momento, que mantinham uma relação falsa com a primeira, não chegou a perceber o sentido do trabalho empreendido por Brecht no interior desta própria contradição: assim, por exemplo, atribui a ele o erro de ter como eixo central de seu pensamento o ataque à arte em geral. Apesar de escritor "agudo e dotado", Brecht não teria escapado à armadilha que vitimava muitos de seus companheiros: o que Lukács não compreende é que as reivindicações de Brecht, em torno de uma arte radicalmente nova, através do uso de meios expressivos redicalmente diferentes dos tradicionais, não implicava um desprezo sumário pelo conteúdo social da arte. Para Lukács a crítica de Brecht se resume numa *experiência formal, sem dúvida interessante e engenhosa.* Nada mais estranho a um homem que se empenhou na crítica das técnicas e procedimentos artísticos, especialmente do teatro, visando estudá-los enquanto atividades históricas, justamente para denunciar certos vínculos entre a técnica e a ideologia que, tornados conscientes e objetos de reflexão, poderiam ser corretamente superados, no esforço de uma eficácia político-ideológica mais concreta.

Brecht, por sua vez, não poupa Lukács e chega a denunciar, em algumas de suas análises, a predominância de um elemento de capitulação, de recuo, que classifica de utópico e idealista. Chegando mesmo a afirmar: *é ainda esse caráter que dá a impressão de que o que lhe importa é a fruição estética e não a luta; a fuga e a escapatória, não o ataque e o avanço.* Mas Brecht diz também que se estes elementos subsistem nos ensaios de Lukács, *certamente ele os suplantará...*

Lukács atacou alguns textos de Brecht (principalmente *Die Massnahme*, que criticava por discutir um problema político num plano meramente ético), mas elogiou outros (cenas de *Furcht und Elend des Dritten Reich*, por exemplo, como vigoroso relato da corrupção moral na vida cotidiana alemã em consequência do fascismo). Numa entrevista a Perry Anderson, feita em 1969 (publicada somente em 1971, no número 68 da revista *New Left Review*), Lukács afirma que Brecht foi um grande poeta e suas últimas peças (cita textualmente *Mutter Courage und ihre Kinder* e *Der Gute Mensch von Setzuan*) são excelentes. Mas insiste: *suas teorias dramáticas e estéticas eram totalmente falsas e confusas.*

Continua seu depoimento afirmando que falsidade e confusão não diminuem a qualidade das obras que produziu nos últimos anos de vida. E conta: *Em 1931-1933 eu estava em Berlim, trabalhando com a União dos Escritores. Nesta época, para ser mais exato na metade da década de 30, Brecht escreveu um artigo contra mim, em defesa do expressionismo. Mas mais tarde, quando eu estava em Moscou, ele passou pela União Soviética, numa viagem da Escandinávia para os EEUU, e me visitou. Me disse na ocasião: "Tem gente que tenta me influenciar contra você e gente que tenta influenciar você contra mim. Vamos fazer um acordo, para evitar as disputas." A partir daí, sempre tivemos boas relações e depois da guerra, todas as vezes que fui a Berlim, o que aconteceu muitas vezes, fui visitá-lo e mantivemos longas discussões. No final, nossas posições estavam muito próximas. Como você sabe, sua esposa me convidou para discursar em seu funeral.*

Efetivamente, em 18 de agosto de 1956 (quatro dias depois da morte), foi realizada, no palco do *Berliner Ensemble*, uma homenagem póstuma a Brecht, com intervenções de Johannes Becher, Walter Ulbricht e Lukács. O filósofo marxista afirmou que Brecht provocou "crises salutares". E que sua obra coloca questões de intensidade perturbadora com segurança e profundidade, erguendo problemas atuais e apesar disso desconhecidos: *mas por trás desta onda de interrogações se perfila sempre a certeza inquebrantável da resposta final, da verdadeira perspectiva.* Mas Lukács não deixa de tecer, veladamente, certas ironias ou críticas: diz que Brecht é um verdadeiro dramaturgo e seu teatro pretende transformar as massas, os espectadores, para que deixem a sala de espetáculo perturbados mas também transformados: *praticamente orientados para o bem, a lucidez consciente, a ação, o progresso. O efeito estético tem a função de produzir uma conversão moral, social. Pois bem, esta era a significação última da "catarsis" aristotélica.* Ou ainda: *pouco importa que às vezes Brecht tenha dado demasiada ênfase às exigências da atualidade e que tenha acreditado no dever de rejeitar os laços que o ligavam ao passado. Em suas melhores obras, esta unidade existe.*

Voltando a Brecht e à questão do realismo: num célebre ensaio, em que define o *popular* (como sendo aquilo que é compreensível às largas massas, assumindo e enriquecendo seus modos de expressão; o que adota seu ponto de vista, consolidando-o e corrigindo-o; o que representa a parte mais avançada do povo, de tal maneira que o povo possa tomar o poder; o que está ligado às suas tradições, o que transmite à parte do povo que aspira à direção as conquistas da classe que atualmente domina), Brecht define igualmente o *realista* (como sendo o que desvenda a causalidade complexa das relações sociais, que denuncia as idéias dominantes como idéias das classes dominantes; o que é escrito do ponto de vista da classe que possui prontas as soluções mais amplas às dificuldades mais prementes em que se debate a sociedade dos homens; o que sublinha o momento de evolução em cada coisa ou em cada acontecimento, o que é concreto, e por isso facilita o trabalho da abstração). Da análise destes pontos, despreende-se todo um programa de trabalho.

Para Brecht, existe um único método seguro para identificar uma escrita realista: seu confronto com a própria realidade. É preciso interrogar a realidade (não a estética, que para ele é sinônimo de estética burguesa) para decidir a validade das formas literárias e artísticas: *existem cem maneiras de dizer ou calar a verdade. Nós deduzimos nossa estética, como nossa moral, das exigências do nosso combate.*

Concebido como fábrica de ilusões, em última instância – segundo ele – a serviço do capitalismo, o teatro precisa esconder que é teatro, atribuindo à representação a máscara de verdade e realidade. Mas há um realismo verdadeiro e possível, insiste Brecht num texto fundamental que é TEATRO REALISTA E ILUSÃO: tornar reconhecível a verdade e a realidade do teatro. Num teatro que se pretende processo autêntico, contingente e espontâneo, o espectador não consegue (porque a representação se torna tão "natural") fazer valer seu julgamento, suas impressões e seus impulsos: ele mesmo se torna um objeto da "natureza". Brecht insiste em que, para ser reconhecida e tratada como suscetível de ser transformada, a reprodução da realidade, por mais completa que seja, precisa ser "figurada" pela linguagem da arte. Daí uma conclusão lúcida e essencial, formulada pelo crítico francês Bernard Dort, para a compreensão do cerne dos ensinamentos de Brecht: *para que o teatro possa fornecer reproduções realistas da vida em comum dos homens, é preciso restabelecê-lo em sua realidade de teatro.* A realidade do teatro é a teatralidade.

12

E a inimiga é a técnica de empatia ou identificação *(die Einfühlung).* Os espetáculos que a perseguem parece perpetuarem um culto antigo: a arte que mostram é como um "templo", os atores são sacerdotes "servidores da palavra", os espectadores em suas poltronas serão "fascinados" pelo "feitiço", há "algo de divino" nestas obras recobertas com uma "aura mágica".

Os fragmentos intitulados SOBRE A IGNORÂNCIA (*Über die Unwissenheit*), ou DO "DISCURSO DO FILÓSOFO SOBRE A IGNORÂNCIA DE MUITOS" PRONUNCIADO PARA UM GRUPO DE PESSOAS DE TEATRO citam algumas das tarefas e responsabilidades do exercício da atividade teatral enquanto veículo de transmissão de urgentes e necessários conhecimentos de crítica e libertação para os oprimidos. O filósofo dá um novo sentido à discussão, com uma exposição de razões que valeu igualmente para outras datas e outros países: são milhares as vítimas de sofrimentos e perigos que ignoram as causas dos mesmos, e existe um número não tão reduzido de pessoas que conhecem estas causas e que se encarregam de informar aos demais a respeito dos métodos utilizados pelos carrascos mas não são tantos os que enxergam com clareza os métodos para acabar com eles; ora, os carrascos só poderão ser suprimidos quando forem muitos os que conhecerem as causas de seus sofrimentos e dos perigos aos quais estão expostos e também os métodos eficazes para a supressão da opressão: *por conseqüência, o importante é transmitir estes conhecimentos ao maior número de pessoas possível.* Para o filósofo (para Brecht) este é o objetivo da crítica aos processos superados do trabalho teatral: descobrir como o teatro pode ser útil a esta imprescindível divulgação de uma sabedoria que auxilie a libertação dos oprimidos.

Assim, determinadas qualidades e paixões humanas, que já foram antes essenciais, agora perderam o significado. Outras, por sua vez, assumiram o primeiro plano. O mundo está em permanente transformação e cada época impõe exigências específicas: em nosso tempo, por exemplo, as questões individuais ficam relegadas a um plano secundário quando são comparadas com as grandes lutas coletivas. Mas não basta, para que o espectador aprenda, mostrar os fatos: ver não implica compreender (*Er ist nicht verstanden, wenn er gesehen ist*). Ou seja, faz-se necessário um novo processo de trabalho teatral, fundamentado numa nova técnica de interpretação e encenação. Interrogado sobre se pretende então incorporar até mesmo comentários às representações, responde o filósofo: *sim, ou algum elemento interpretativo que seja equivalente ao comentário.* Descortina-se algo da natureza da nova proposta, que pouco a pouco será formulada.

Há uma valiosa discussão sobre vivência e experiência. Ou melhor, sobre dois elementos totalmente diferentes, que alguns confundem: a experiência vivida (*Erlebnis*) e a experiência digamos científica *(Experiment).* O que é possível extrair da segunda, é impossível extrair da primeira. Além disso, a vivência teatral não equivale a viver alguma coisa na própria pele. A única hipótese de utilidade, neste sentido, da experiência vivida, seria a possibilidade de reflexão posterior sobre a mesma: mas o filósofo cita uma série de obstáculos que entravam esta operação. Esta disputa conduzirá o filósofo a um exemplo implacável: o velho teatro, fornecendo sucedâneos de estímulos, em certo sentido faz com os espectadores o que Pavlov fazia com os cachorros – são alimentados ao som de uma campainha *(Fütterungen unter Glockengeläute)...*

13

Um irrecusável fragmento do filósofo merece ser integralmente transcrito: *segundo os antigos, a finalidade da tragédia era provocar o* *medo e a piedade. Ainda hoje este seria um objetivo correto. Se por medo se entendesse medo dos homens e por piedade, piedade pelos homens. E se então o teatro sério contribuísse para eliminar as circunstâncias que fazem os homens terem medo e piedade dos homens. Porque agora o destino do homem é o homem (das Schicksal des Menschen ist der Mensch geworden).* Esta última frase, verdadeira declaração de princípios ideológica, é constantemente repetida em diferentes textos de Brecht, inclusive em peças e poemas.

Em sua CRÍTICA DA "POÉTICA" DE ARISTÓTELES encontram-se algumas colocações esclarecedoras sobre uma das questões que, através dos anos, ocupam o centro da reflexão teórica de Brecht: a conceituação da dramaturgia que intitula *não-aristotélica*. Para isso ele decide caracterizar o que considera dramaturgia aristotélica: não apenas as obras gregas clássicas nem exclusivamente as que seguem detalhadamente todos os preceitos formais e estruturais do filósofo grego, mas basicamente toda a dramaturgia que se fundamenta no princípio da identificação do espectador com o personagem imitado pelo ator. Ou seja, aquela à qual se aplica a definição que Aristóteles dá de tragédia, praticamente resumível no enunciado de suas finalidades: a imitação de ações que provocam medo e piedade devem suscitar a *catarsis* no espectador, sua purgação do medo e da piedade, operação que se realiza através de um ato psicológico particular, a *identificação*.

É evidente que através dos séculos este ato tem se realizado de diferentes maneiras. E que a empatia suscitada nos tempos de Aristóteles certamente não é a mesma que o público de hoje experimenta, quando é levado a identificar-se com o homem individual da época do capitalismo altamente desenvolvido. Mas para Brecht o que permanece essencial é que a *catarsis* não pode ter nunca como fundamento uma atitude de perfeita liberdade, uma atitude crítica onde o espectador buscaria soluções puramente materiais e terrestres para suas dificuldades. O teatro que Brecht propõe é justamente aquele que preserve e incentive a capacidade de reflexão crítica do público, para que este seja capaz de participar do processo de transformação juntamente com as forças progressistas e democráticas, populares e revolucionárias. Porque o destino do homem é o homem.

Uma questão curiosa: diante de um público empenhado na luta de classes, o teatro recusa a técnica da empatia. Mas esta será talvez uma renúncia provisória? Para Brecht isto não poderá ser usado como um argumento contra a identificação. Mas ele esclarece: também não existem motivos para presumir que a identificação algum dia venha a retomar sua posição, assim como é difícil imaginar que isto venha a acontecer com a religiosidade, da qual é um prolongamento ou uma forma.

É preciso lembrar que Brecht freqüentemente dá uma dimensão mais complexa a certo radicalismo que não reflete o cerne de sua proposta, mas que inúmeras vezes não chega a controlar. Neste sentido, por exemplo, existe um texto breve, intitulado EFEITO IMEDIATO DA DRAMATURGIA ARISTOTÉLICA, no qual, diante de uma situação concreta (a proibição do aborto como medida anti-social numa cidade superpovoada com possibilidades bastante limitadas de emprego, sendo necessário elaborar a discussão do direito da maternidade em relação ao direito de não engravidar) Brecht reconhece e considera mais eficaz, porque aqui capaz de despertar resultados mais imediatos e práticos, o tranqüilo e útil uso da dramaturgia aristotélica. Mas habilmente adverte: não tem sentido negar a utilidade dos efeitos aristotélicos, importante é indicar seus limites...

14

Finalmente, encerrando o material desta *primeira noite* de *Messingkauf*, um bloco de textos intitulado O QUE INTERESSA AO FILÓSOFO NO TEATRO, que termina com a recomendação de um fundamento filosófico para proporcionar os critérios científicos para a correta avaliação de causas e efeitos no campo da vida social do homem: o *marxismo*.

Segundo sua amiga e colaboradora Elizabeth Hauptmann, voltado para o estudo da economia para tentar escrever um texto sobre o trigo, Brecht leu O CAPITAL (*Das Kapital*) no outono de 1926. Portanto, logo em seguida à redação de um texto que assinala, inclusive pela integração do pensamento dialético à estrutura e ao tema, uma sensível alteração dos rumos de sua dramaturgia, HOMEM É HOMEM (*Mann ist Mann*). É curiosa a observação feita por Brecht, um ou dois anos depois, sobre quem seria o espectador ideal para seu teatro: *Foi quando li "O Capital" que compreendi as minhas peças. Pessoalmente, desejo a mais ampla difusão deste livro. É claro que não descobri que, sem ter me dado conta, eu havia escrito uma série de peças marxistas. Mas Marx era o único espectador que eu poderia ter imaginado para as minhas peças. Somente um homem que se interessava por semelhantes temas poderia se interessar por peças como as minhas. Não porque fossem inteligentes, mas porque ele era inteligente. Elas lhe forneciam material para a observação. Isto porque eu possuía tão poucas opiniões quanto dinheiro e porque eu tinha a mesma opinião sobre as opiniões como sobre o dinheiro: é preciso ter para gastar, não para conservar.*

Brecht insiste no interesse dos filósofos pelo teatro. Mas seu conceito de "filósofo" é específico e recusa a metafísica. Para ele a verdadeira arte de filosofar é explicitada numa frase popular: "pede um conselho a ele, é um filósofo". Implica, portanto, ter conhecimento e transformar sua sabedoria em utilidade: filósofo é aquele que sabe dar golpes durante o combate, escreve em A ARTE DE FILOSOFAR. Quando insiste na necessidade de introduzir conceitos e métodos e objetivos científicos no trabalho artístico, chega ao mesmo ponto: é preciso usar a arte da imitação, o teatro, para reproduzir acontecimentos da vida social dos homens mas de maneira que estes comportamentos exijam explicações; assim será possível alcançar conhecimentos que resultem em aplicações práticas imediatas. Permanece a utilidade como critério.

Também para a crítica, Brecht reivindica estes valores: critérios de utilidade prevalecem sobre critérios estéticos. A crítica deve ser materialista *e deduzir uma forma de arte de um fim prático*. Para isso valoriza ao extremo a utilização de categorias e elementos sociológicos: apenas a sociologia é admissível, a estética é desprezível. Exagero? Para eliminar e desacreditar os valores que considera ultrapassados e apodrecidos, obstaculizando o progresso social, Brecht radicaliza seus argumentos. Para ele é fundamental que a crítica, por exemplo, altere seu ponto de vista, trocando a perspectiva estética (e culinária, como ele a chama) pela perspectiva sociológica e científica. Em DEVERES DE UMA NOVA CRÍTICA, um dos textos de SOBRE A CRÍTICA, escritos entre 1924 e 1931 (publicados em *Schriften Zur Literatur und Kunst, Politik und Gesellschaft*) ele afirma que é preciso levantar a questão: *a quem isso serve?* A arte vigente é velha e perpetua valores superados, que só servem a uma minoria. Acentuando os deveres de uma nova postura, afirma: *vivemos numa situação onde uma coisa pode ser errada mesmo possuindo uma forma estética admirável. O belo não deve continuar a nos parecer verdadeiro, pois o verdadeiro não é percebido como belo. É necessário desconfiar fundamentalmente do belo.*

A ciência exterminou velhas superstições, assim cabe à sociologia, estudo das relações que os homens estabelecem e reproduzem entre si, constituir-se no ponto de partida para uma reflexão objetiva e nova sobre o homem e a sociedade. Extrema e idealizada defesa do uso da sociologia (um de seus amigos mais próximos é Karl Korsch, autor de um penetrante estudo sobre Marx), quase concebida com uma pureza absoluta em certos tópicos, está numa carta que Brecht escreveu em 2.06.1927 ao jornal *Berliner Börsen-Courier* a propósito de questões levantadas por um anônimo "senhor X", que hoje sabe-se ser o sociólogo Fritz Sternberg (que na época havia publicado um trabalho intitulado O IMPERIALISMO).

Neste texto (que publicado em suas obras completas recebeu o título de NÃO DEVERÍAMOS LIQUIDAR A ESTÉTICA?), Brecht, entre outras coisas, reclama a suprema autoridade da sociologia (leia-se, marxista) para uma função quase redentora, simples e radical: fornecer as provas para uma condenação sumária do drama antigo, afirma, sobre cujas bases nada mais poderá ser construído (diz inclusive que as novas obras que têm surgido na dramaturgia têm apenas servido ao velho teatro, pois retardam sua destruição, que lhes é indispensável). Brecht afirma que a sociologia é a única ciência que promove verdadeira liberdade de pensamento. E elogia o sociólogo como aquele que não corre perigo de cair na superstição generalizada de pensar que todo drama se destina a satisfazer os apetites "eternos" do homem, pois o sociólogo sabe que tudo muda e sabe por que. Além disso, tem consciência de que, em certos casos, as melhorias são inúteis: o sociólogo sabe que a solução é liquidar as formas antigas. Porque afinal, o novo teatro, que Brecht defende (e cita o teatro épico como o único que corresponde à situação sociológica atual) não alimentará nem satisfará os cânones estéticos velhos: ao contrário, destruirá a velha estética. Outra qualidade do cientista social, herói incorruptível deste texto de Brecht: seus valores não oscilam entre o "bom" e o "mau" mas entre o "certo" e o "falso": nunca elogiará um drama que é "falso" apenas porque é "bom" (ou "belo"). E será assim o único capaz de permanecer insensível à sedução estética de um espetáculo falso...

15

Voltemos ao *Messingkauf*: o dramaturgo afirma que Diderot defendeu o teatro como um meio de diversão *(Unterhaltung)* e de ensino *(Belehrung)*, definição que Brecht sempre repetiu como essencialmente correta, e conclui – *me parece que você tem a intenção de suprimir a primeira destas funções*. Responde prontamente o filósofo: *Mas vocês suprimiram a segunda. Os divertimentos que vocês realizam já nada mais possuem de instrutivo. Vamos agora ver se os meus ensinamentos têm alguma coisa de diversão*. Haverá contradição entre estas duas funções? Toda a obra de Brecht é a prova em contrário.

Outras questões fundamentais também já estão menos ou mais colocadas nesta altura do DIÁLOGO: existem verdadeiramente contradições entre teatro e ciência? teatro e política? teatro e respeito literário?

A ARTE DE MOSTRAR O MUNDO DE TAL MANEIRA QUE O HOMEM POSSA DOMINÁ-LO constitui uma resposta inicial ao primeiro ponto. Brecht começa afirmando que aqueles que pretendem mostrar o mundo de tal maneira que o homem possa dominá-lo devem começar por não falar em arte, não se submeterem às leis da arte, não tentarem fazer obras de arte. Pois a arte os aprisionará. Se for concebida como sagrada e intransformável, não aceitará modificações: será sempre necessário trabalhar no interior de suas paredes. Pois a arte entre aspas é uma potência velha e gloriosa, rica de experiências, provida de instituições e especialistas qualificados que serão seus severos guardiões. Na verdade, Brecht não está querendo negar a arte, mas torná-la histórica e relativa enquanto definição. Por isso afirma que renunciando a falar em "arte", em submissão às suas leis, em fazer obras de arte, será possível fazer progredir os novos valores e as novas propostas sem com isso ser constrangido a renunciar inteiramente aos serviços da arte: *pois para alcançar seus fins, poderão utilizar livremente (mas só depois de tê-los examinado com cuidado) todo tipo de experiências, de conhecimentos técnicos, de instituições da arte.* E mais: *Fazendo a arte intervir apenas na medida do necessário para a realização de suas intenções, edificarão uma arte; pois sem dúvida será uma arte a representação do mundo de tal maneira que possa ser dominado pelo homem.* Ou seja, ele identifica, talvez de forma muito apressada (mas com justa indignação), a palavra "arte" com as manifestações artísticas burguesas.

Mas Brecht não cai, como às vezes pode dar a impressão, na armadilha que tantas vezes tem limitado a compreensão da arte por forças ou partidos de esquerda: conferir à produção artística um novo sentido, atualizando-a e engravidando-a de um vigor extremo de politização, não implica escravizá-la a princípios negadores da estética, entendida em seu significado histórico mais amplo. Brecht não cultiva o elogio dos conteúdos sociais, que despreza a urgência da permanente e concomitante revolução formal do instrumento e da linguagem. Acredita (e nisso foi atacado por Lukács) na redução da eficácia que daí resultaria. Ao contrário, insiste em que conteúdo e forma são dialeticamente inseparáveis. Portanto, não cai também na armadilha oposta. Ambos formam uma unidade efetiva que somente os cânones de estética burguesa pretendem isolar, em função de seus interesses de classe. Justamente por isso estas oposições são falsas questões: o teatro, por exemplo, pode ser arte e política, arte e ciência.

Num texto inacabado, SOBRE UMA NOVA DRAMATURGIA, ele afirma que requisitar o teatro, para torná-lo um servidor de certos objetivos da luta de classes, tem como conseqüência comprometer a verdadeira revolução teatral. Que ele situa na ordem do dia. Pois por mais meritório que possa ser a transmissão do espírito revolucionário através de efeitos cênicos destinados a criar um clima propício à ação, não será desta forma que se revolucionará o teatro. Para Brecht é esta apenas uma manifestação de sectarismo, uma solução no máximo transitória que *não será desenvolvida, mas substituída por uma arte teatral revolucionária.*

Nesta altura do *Messignkauf* há ainda uma breve colocação sobre a questão da nova dramaturgia: referindo-se a problemas do WALLENSTEIN de Schiller, o filósofo recomenda, como atitude científica correta, tratar estrutura e temática em suas historicidades concretas – causas que nasceram de uma época e conseqüências que agem sobre uma época. Também o problema moral, colocado pelo texto, precisa sofrer este tipo de análise: o comportamento marxista implica observar a utilidade de determinado sistema moral inserido em determinada ordem social, observar seu funcionamento e esclarecer suas características através da ordenação dos acontecimentos.

É também um falso problema o falso respeito que aqueles que defendem o teatro como um condicionamento rígido ao que seria o espírito sagrado e eterno do texto literário erguem como dogma. O filósofo aconselha, quando se trata de recuperar uma dramaturgia antiga, havendo naturalmente escolhido peças que tratem acontecimentos de suficiente interesse público, levar a sério os fatos. Mas não tanto o uso que o autor faz deles. Se for necessário, até suprimir parcialmente estas interpretações. Ou então juntar algo de novo: *em uma palavra, utilizar as peças como matéria-prima.* É evidente que o ator, no DIÁLOGO DE "A COMPRA DO LATÃO", escandalizado, pergunta sobre o que acontecerá com o significado da composição literária, com a sagrada palavra do poeta, com o estilo, a atmosfera! O filósofo responde com sua habitual irreverência bem-humorada: *eu só atribuo interesse público às intenções do autor na medida em que estas intenções estiverem a serviço dos interesses públicos. Sua palavra será sagrada somente quando for a resposta correta a uma pergunta do povo.* E conclui: *se estiver ajustado aos interesses e à verdade, deve ser seguido. Senão, precisa ser melhorado!*

Trata-se, portanto, de usar de forma responsável e criadora elementos científicos e políticos (ou seja, o marxismo) para uma transformação conseqüente de todos os aspectos que envolvem o trabalho teatral. Mas sem deformar, por errada valorização de certos aspectos em detrimento de outros, a unidade e a complexidade do todo, que não aceita fáceis simplificações ou enganadoras hierarquizações. Mas Brecht, depois de aconselhar o uso do materialismo dialético e do materialismo histórico, ressalta alguns limites que precisam ser levados em conta: o marxismo, diz ele, se ocupa dos grandes e complexos movimentos históricos, que envolvem o conjunto dos homens. E ainda que trate igualmente da posição do indivíduo dentro da massa, o enfoque se concentra no indivíduo em função da massa. O teatro, insiste, implica demonstrações que se detêm mais no comportamento dos indivíduos entre si *(mit dem Verhalten der einzelnen untereinander zu tun)*. Mas axiomas de Marx e Engels são essenciais para um aprofundamento correto do estudo do indivíduo. Por exemplo, o básico princípio segundo o qual a consciência dos homens *(Bewusstein der Menschen)* depende do ser social *(gesellschaftlichen Sein)*, sendo que este vive em permanente evolução e assim continuamente transforma a consciência.

A vantagem do marxismo é estabelecer critérios e métodos para a observação, possibilitando julgamentos concretos sobre os acontecimentos, uma visão global do processo histórico e as leis que regem sua transformação, permitindo assim certas previsões e fornecendo seguras indicações práticas. O marxismo, insiste Brecht, promove um pensamento crítico ativo. Capaz de interferir na realidade, na medida em que esta realidade permite a intervenção social; *critica a práxis humana e se deixa criticar por ela.*

O marxismo, por sua vez, exige que o pensamento crítico seja fundamentado na reflexão constante, na indagação concreta e cada vez mais profunda. Brecht tem ainda a lucidez de advertir que este novo teatro deve tomar todo o cuidado para não tornar-se dogmático, porque resultaria inútil: as reproduções dos fatos não devem nunca serem meras ilustrações de axiomas marxistas. Ele recusa o dogmatismo e a simplificação. Os acontecimentos mostrados só poderão ser esclarecidos à luz de outros acontecimentos: tudo deve ser investigado e tudo deve ser demonstrado *(Ihr müsst alles untersuchen und alles beweisen)*. O processo histórico é a chave para o entendimento da História.

É evidente que no final desta *primeira noite* o ator está revoltado e delirantemente grita que a arte é uma realidade em si mesma, está tão acima da realidade que se poderia mesmo afirmar que a realidade não passa de uma cópia da arte, uma má cópia...

segunda parte

CARROUSSEL OU PLANETÁRIO?

> Não se deve correr
> quando se tem pressa.
>
> *Brecht*, em
> DIALOGE AUS DEM "MESSINGKAUF"

16

A *segunda noite* começa com CONVERSA DO FILÓSOFO SOBRE A ÉPOCA (*Rede des Philosophen über die Zeit*) uma longa fala do filósofo sobre a difícil época, tempos sombrios onde a conduta social dos homens (certos homens) parece mais abominável que nunca. E as tarefas que cabe ao teatro desempenhar neste mundo de guerras e de opressão e exploração do homem pelo homem. É oportuno lembrar que o pensamento de Brecht deve ser sempre situado em sua historicidade, sob pena de parecer nascer do nada e se inserir no todo de forma abstrata e isenta das contradições e especificidades do processo histórico. A questão da guerra, por exemplo, é sensivelmente básica para a compreensão de muito do que afirma e da forma como afirma. Ora, a ausência de uma guerra de proporções mundiais, nos dias de hoje, nem apaga a existência de terríveis guerras imperialistas localizadas nem invalida, como querem alguns, a vigência do pensamento brechtiano. Em nada diminui a utilidade imediata de suas postulações. Inclusive porque em sua guerra contra guerras, Brecht não se deixou nunca vencer por um pacifismo idealista: sempre buscou e localizou as causas dos conflitos bélicos entre as potências, investigando as contradições econômicas que alimentavam os antagonismos políticos. E discernindo as razões, assumindo posições. Assim, denunciou sempre o nazifascismo como uma etapa histórica do capitalismo. Que evidentemente pode ser evitada ou contida, mas que, na forma como se desenvolveu na Alemanha, teve origens nítidas nas crises de afirmação do processo econômico capitalista. Todos nós sabemos que, dispostas a evitarem o crescimento da participação popular nas decisões fundamentais da estrutura política, as classes dominantes não recuam, a não ser quando combatidas ou derrotadas pelas frentes populares e democráticas, ao emprego da violência arbitrária e da repressão militar mais feroz. Brecht sempre denunciou o fascismo como uma ameaça real engendrada no seio do poder capitalista. Neste sentido é oportuno rever a parábola onde descreve a guerra como uma forma de comércio, MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS (*Mutter Courage und ihre Kinder*) e não esquecer a advertência que se encerra nos versos finais da peça A RESISTÍVEL ASCENSÃO DE ARTURO UI (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*): ninguém deve cantar vitória antes do tempo – *ainda está fecundo o ventre de onde surgiu a coisa imunda.*

Assim, naqueles tempos de divulgação e institucionalização da mentira, quando as ideologias reacionárias e idealistas procuram explicar a exploração do homem pelo homem como um fenômeno natural e associam as guerras aos terremotos, para assegurarem a passividade e a impotência, é necessário, diz ele, muita *reflexão* e muita *organização*. O teatro tem uma tarefa específica e clara, pois para ser-nos útil nosso cada vez mais profundo conhecimento da natureza, precisamos anexar a este um conhecimento mais penetrante e amplo da sociedade humana, das relações de comportamento que os homens estabelecem entre si. Para isso é necessário que o teatro se aproxime da ciência. E do marxismo.

17

Para o filósofo, não mais bastam conhecimentos empíricos para um dramaturgo dos nossos tempos: é necessário estudar economia e política para compreender as ações dos homens. Utilizando então a ciência como assessora, a dramaturgia começa então a se converter, ela mesma, em ciência. Desenvolve uma técnica. E a relação desta técnica com as obras das gerações anteriores é idêntica à desmedida relação entre química e alquimia. O estudo de economia política e de marxismo fornece-lhe os instrumentos de análise da História. Quando, em setembro de 1947, foi interrogado, nos Estados Unidos, pela Comissão de Atividades Antiamericanas, tribunal da moderna inquisição do fanatismo anticomunista liderado por Joseph McCarthy, Brecht foi acusado de escrever baseado na filosofia de Marx e Engels, respondeu prontamente: *Não, isso não é correto. É claro que estudei, tinha que estudar, sendo um escritor de teatro que escreve peças históricas, eu, é claro, tinha que estudar as idéias de Marx sobre História. Não acredito que hoje em dia se possa escrever uma peça inteligente sem este estudo. Também a História, como é escrita atualmente, está vitalmente influenciada pelos estudos de Marx sobre a História.*

Os textos que formam a *segunda noite* (em seguida à já mencionada conversação sobre os tempos difíceis) são: O TIPO *C* E O TIPO *P (K-Typus und P-Typus)*, uma distinção entre a velha e a nova dramaturgia, *C* e *P*, que aparece em todos os projetos de *Der Messingkauf*, aliás freqüentemente omitida nas edições alemãs da obra, já que os originais foram encontrados entre os escritos filosóficos de Brecht, sem qualquer indicação quanto à sua inclusão; dois valiosos exemplos de "teatro aplicado", como Brecht os chamava, descrições de manifestações de teatro na vida cotidiana, identificação de elementos e características típicas da representação teatral na vida pública e privada, que ampliam a discussão sobre a necessidade de reformulação de princípios e técnicas, insistindo na utilidade do teatro novo e condenando o desgate e a mistificação do teatro velho, evidenciando inclusive que as diferentes técnicas estão a serviço de posturas ideológicas definidas – A CENA DE RUA *(Die Strassenszene)* e SOBRE A TEATRALIDADE DO FASCISMO *(Theatralik des Faschismus)*, ambos aliás também freqüentemente omitidos nas edições alemãs (mas Brecht insistia, em inúmeras anotações, na necessidade de incluir exemplos do "teatro aplicado" em *Der Messingkauf*); e finalmente um modelo de interpretação dialética, CONVERSA DO ATOR SOBRE A INTERPRETAÇÃO DO PAPEL DE UM PEQUENO NAZISTA *(Rede des Schauspielers über die Darstellung eines kleinen Nazis)*.

Curioso assinalar que A CENA DE RUA foi escrita em junho de 1938 e só foi publicado em 1950 (o mesmo tema serve para o poema SOBRE O TEATRO COTIDIANO, escrito provavelmente em 1930 e incluído nos textos poéticos e didáticos que pertencem a *Der Messingkauf*). O texto sobre o fascismo refere-se explicitamente à CENA DE RUA e por isso, quando é editado, aparece em seguida.

Os fragmentos publicados junto com a *segunda noite* aprofundam a discussão central (ciência e identificação) em diálogos intitulados A CIÊNCIA *(Die Wissenschaft)* e ABOLIÇÃO DA ILUSÃO E DA EMPATIA *(Abbau der Illusion und der Einfühlung)*; e são seguidos pela exposição de questões relacionadas a dois antecedentes históricos do teatro épico: uma referência à problemática da dramaturgia, O TEATRO DE SHAKESPEARE *(Das Theater des Shakespeare)*, outra à problemática da encenação, O TEATRO DE PISCATOR *(Das Theater des Piscator)*.

18

O que significam estas misteriosas denominações, teatro tipo *C* e teatro tipo *P*? Para Brecht são duas metáforas, para uso provisório: uma esquematização sem dúvida cheia de defeitos, mas útil para clarificar uma questão essencial. O teatro interessado em reproduções da convivência humana, realizadas com propósitos didáticos, esbarrou com um obstáculo sério: a *função social* do teatro, tal como era então concebida. Muitas tentativas foram encaminhadas em busca de uma conciliação para evitar um rompimento. Mas logo ficaram aparentes os limites das melhorias possíveis sobre as bases antigas. Formulando aspectos de uma transformação necessária, Brecht inventou a fórmula *K-Typus und P-Typus*. O velho teatro poderia ser aproximado ao *carroussel* (daí o *C*; ou *K* em alemão: *Karusselltyp*): em cavalos ou aviões ou automóveis de madeira, diante de paisagens pintadas, somos arrastados para um ambiente cheio de perigos, transportados por um mecanismo que cria a ilusão de nós mesmos dirigirmos nossos movimentos, e experimentamos sensações fictícias mas somos sujeitos ativos; a empatia e a ficção nos fazem passar por aparências de alturas e profundidades, ainda que é evidente que cavalos ou aviões ou automóveis não resistiriam a um estudo de zoólogos ou engenheiros ou mecânicos, nem as paisagens resistiriam ao exame de um geógrafo. O novo teatro poderia ser aproximado a um *planetário* (daí o *P*; em alemão: *Planetariumtyp*), uma instalação destinada a demonstrações astronômicas, para que se assista ao movimento dos corpos celestes, esquematicamente reproduzidos para fins didáticos: é preciso não esquecer que círculos e elipses imitam imperfeitamente os verdadeiros movimentos, que são bem mais irregulares, mas estes limites, que devem ser ressaltados para que fique bem claro que se trata apenas de uma *demonstração* científica limitada, não impedem que seja possível, para o espectador que os contempla, compreender estes deslocamentos. A ressalva é importante porque nunca é demais sublinhar que o novo teatro mostrará descrições também sumárias do comportamento humano: casos individuais, que por serem particulares não são menos humanos, e que precisam ser expostos como tal, permitindo ainda a compreensão de como e por que se desviam das "normas". Brecht toca aqui na controvertida questão do particular e do geral: será necessário partir do primeiro para alcançar um entendimento mais completo da sociedade.

De um lado, empatia, ficção e vivência, do outro, crítica e realismo. O que parece unir: o aspecto mecânico. Mas o tipo *C* oculta mais este elemento: lirismo e subjetivismo ocultam o esquematismo inevitável e fazem desabrochar e crescer as mentiras. Aí surgem os símbolos, as essências, as paixões e os instintos eternos, as palavras divinas, etc. O espectador pode parecer mais ativo. Mas há algo de falso nesta atividade enganada e enganadora. No tipo *P* ele terá mais condições de atuar: sua passividade será apenas provisória. Pois a renúncia da empatia e da identificação tem por finalidade entregar o mundo ao homem, não o homem ao mundo.

As diferenças crescem no texto de Brecht: no tipo *C* o ator se mostra a si mesmo em diferentes situações e o espectador se vê a si mesmo em diferentes situações; no tipo *P* o ator mostra o comportamento de outros e o espectador assiste ao comportamento de outros. No tipo *C*, pelo preço de um ingresso, o espectador será momentaneamente transformado em rei, amante ou líder social, mas em seguida despertará para sua difícil realidade cotidiana; no tipo *P* o espectador continua sendo espectador e não perde a capacidade de identificar quem são seus inimigos e quem são seus aliados, na cena ou na vida real.

É verdade que em certos casos o teatro tipo *C* é instrutivo. Mas de modo geral, e como fundo social isto é profundamente negativo, desperta apetites sem conseguir depois satisfazê-los. O que não impede que possa prestar bons serviços, reconhece Brecht. Mas somente desde que os problemas estejam próximos, sejam facilmente discerníveis e que os obstáculos não sejam grandes. Mas é preciso não esquecer que as grandes lutas de classe exigem muito: *as lutas duram muito, os impulsos duram pouco.* Brecht acentua que as emoções são enganadoras e as fontes do instinto foram artificialmente contaminadas. Por isso o teatro tipo *P*, que naturalmente também produz emoções, mas não as deixa sem controle e sem depuração como o tipo *C*, que nelas enraíza sua razão de ser, procura libertar-se da carga que representa a necessidade de provocar emoções através de suas representações do mundo, mas com isso não se opõe às emoções que suas representações possam produzir.

A introdução de critérios científicos acirra uma inevitável crise da empatia e da identificação, presente em todos as obras da nova dramaturgia que procuram efeitos sociais. É um fato histórico irrecusável: é preciso assumi-lo. Não tem sentido nenhum a acusação de que o teatro tipo *P* ocupa uma função que teria que ser desempenhada apenas pela ciência. Com a mesma razão poder-se-ia acusar o tipo *C* de substituir uma função que pertence à religião: ora, o fato de que se considere a arte mais aparentada com a religião do que com a ciência não é particularmente vantajoso para a arte...

19

Em A CIÊNCIA *(Die Wissenschaft)* a questão é retomada: só aqueles que nada entendem de ciência e de arte acreditam que prestam um serviço à ciência, defendendo que a mesma careça de fantasia, e outro serviço à arte, atacando os que exigem que manifeste inteligência. Ciência e arte são parte da condição humana, não tem sentido submetê-las a um forçado isolamento, certamente uma separação promulgada pela estética burguesa e idealista, em defesa de uma absurda pureza.

Também não cabe a afirmação de que é exclusividade da arte o hábito de formular problemas sem indicar ou conhecer as soluções: *isso também é próprio da ciência,* diz o filósofo. Ao que o dramaturgo retruca; de qualquer forma, a ciência é sempre mais prática. Pois mesmo quando formula aquilo que não compreende, não recusa compreender, ao passo que a arte, embriagando-se com o "fato" de que existiriam coisas situadas além do entendimento e do controle, ganha espaço ao lado do destino, na prática do *culto do incompreensível.* O filósofo observa que a ciência já fez assim. E ainda hoje continua agindo da mesma forma em determinados setores: a natureza nem sempre foi dominada da mesma maneira, a humanidade nem sempre se conformou com a mesma facilidade ao seu destino.

Um dos pilares da nova postura artística, portanto, será a *observação.* Brecht insiste em que é extremamente importante que o ator, em cena (veremos que esta técnica ele identifica no teatro chinês), demonstre que tem absoluta consciência de estar sendo observado. Assim, inclusive, o espectador poderá aprender a comportar-se na vida diária como alguém que tem seus atos observados, atitude que será benéfica tanto para o indivíduo, sabedor de sua responsabilidade coletiva permanente, quanto para a própria sociedade: *neste ponto, o ator é um modelo.*

Para saber observar a vida real é necessário cultivar a capacidade de observar *com surpresa.* O que é cotidiano e habitual passa às vezes por desapercebido, sem despertar a atenção crítica. É oportuno lembrar os versos finais, verdadeiro código de comportamento, da mais conhecida das "peças didáticas" *(lehrstucke)* de Brecht, A EXCEÇÃO E A REGRA *(Die Ausnahme und die Regel):*

> *No familiar, descubram o insólito.*
> *No cotidiano, desvelem o inexplicável.*
> *Que o que é habitual provoque espanto.*
> *Na regra, descubram o abuso*
> *E sempre que o abuso for encontrado*
> *Procurem o remédio.*

Brecht deve estar pensando em Hegel: *o conhecido, por ser conhecido, não é ainda reconhecido.*

Para o pensamento burguês, nada muda. Admitir o contrário será aceitar seu domínio como transitório, seus valores como perecíveis e contestáveis, sua hegemonia de classe como circunstancial e passageira. Para o pensamento burguês o Homem, com letra maiúscula, é o singular do plural Homem. As diferenças não são fundamentais, mas meros acidentes secundários: o burguês é como qualquer um e qualquer um é como ele – em sua pobreza espiritual, ele procura se apoderar de tudo. E divulga que tudo é natural: até o meio social, quase contemplado como uma paisagem. Brecht afirma que no teatro burguês é possível ver todos os elos da cadeia, mas não a cadeia. Assim um texto extremamente valioso, como é o caso de OS TECELÕES *(Die Weber)* de Hauptmann (que o filósofo classifica como *um autor dramático que mais tarde – já ancião decrépito – desempenhou um papel muito pouco digno nos tempos do pintor de paredes;* Brecht em muitos escritos não menciona Hitler pelo nome, chamando-o "pintor de paredes", *anstreicher*), contém uma série de erros graves, sob um prisma ideológico razoavelmente rigoroso: o patrão é mostrado como um avarento e fica-se com a impressão de que a miséria dos tecelões acabaria se a avareza fosse suprimida: *a inimizade entre o homem que possui o capital e os homens que trabalham parece um fenômeno natural, tão natural quanto a inimizade entre o leão e o cordeiro.*

Mas o processo de observação é tranqüilo e seguro? Brecht não esquece de mencionar sensíveis variações advertidas até pela experiência científica: os físicos afirmam que quando investigavam as partículas mínimas da matéria, começaram a suspeitar que o que estava sendo objeto de investigação havia sofrido alterações em conseqüência da própria investigação; assim, aos movimentos que observavam no microscópio se juntavam outros, provocados pelo próprio microscópio; por sua vez, também os instrumentos experimentavam variações, provavelmente em conseqüência da ação dos objetos que examinavam. O que acontecerá quando é o homem, muito menos preciso que os instrumentos científicos, quem observa? E observa o próprio homem?

20

Nem tem sentido isolar razão e instinto. A proposta de Brecht parece a muitos o elogio da razão e a inapelável condenação do instinto do homem. Não é verdade: o esforço brechtiano caminha na direção contrária. Busca integrar aparentes oposições, redimensionando suas contribuições e retomando criticamente as inesgotáveis possibilidades do homem. Quem isola é a estética burguesa. E divide justamente para poder melhor exaltar um dos termos, negando o outro por razões táticas evidentes: no caso que tratamos, interessa aos cultores da arte pela arte ou do irracionalismo apocalíptico ou da irresponsabilidade anárquica (interessados na manutenção dos valores vigentes pela pregação da impossiblidade de questioná-los ou da inutilidade do esforço racional, que seria impotente diante da realidade cujas leis são sagradas ou incognoscíveis; ou interessados na destruição destes valores, mas a partir de uma inconseqüente ingenuidade que confunde voluntarismo e objetividade, movida por uma ânsia impaciente de revolta infantil que nega a organização e as contradições concretas da vida social), a estes evidentemente interessa sepultar a razão e glorificar o instinto. Brecht recupera ambos, a partir de uma compreensão dialética.

Assim, os homens fazem muitas coisas que resultam compreensíveis, mas sem que estes atos tenham passado pelo racional. Nada disso deve, nem pode, ser negligenciado. O instintivo existe. E não há razão para expulsá-lo do palco, desde que seja possível apresentá-lo como passível de permitir a emissão de um julgamento: mas um julgamento que também não caia no erro de banir suas componentes instintivas e complexas. A este respeito é curioso mencionar as considerações feitas pelo encenador Manfred Wekwerth em O TEATRO DE BRECHT: BUSCAS, OPINIÕES, PROBLEMAS, sobre o chamado "teatro da crueldade", inicialmente formulado por Artaud e anos depois retomado, em alguns de seus enunciados básicos, por tendências contemporâneas como o teatro de absurdo e as criações sensoriais ou irracionalistas (inclusive realizações vigorosas, como as de *Living Theater* ou de *Grotowsky*): nos encontramos diante da clássica confusão entre objeto representado e representação. Pois, diz Wekwerth, um método de trabalho que procede racionalmente é igualmente capaz de apresentar a irracionalidade e a falta de razão do mundo de hoje. A confusão, o caos também devem ser o tema de nosso teatro. Mas com uma diferença, em relação ao teatro de absurdo: *a confusão representada não deve ser mostrada de tal maneira que acabe levando o espectador à confusão.* Daí conclui Wekwerth que o teatro brechtiano não tem porque renunciar à representação da crueldade, que cada dia provoca mais estragos no mundo. Mas sua representação da crueldade não se limitará aos sofrimentos físicos, paixões, torturas, dores visíveis e suas expressões – *isso suporia uma grande limitação das possibilidades de eficácia que possui o teatro, reduzindo-as aos efeitos emocionais, extremos como um choque. Sobretudo reduziria a possibilidade de controle do espectador, exposto ao choque como se tudo estivesse ocorrendo na realidade.* Na verdade, hoje, muitos dos defensores destas tendências que privilegiam o caos anárquico e o desesperado apocalipse existencial, numa negação sistemática do historicismo e do materialismo racionalista como instrumento de conhecimento e transformação da sociedade, acabam negando também a própria noção de representação, retomando, sob aparência de inovação, a idéia de vivência pura e espontânea, e assim anulando a teatralidade em nome da reinstauração de espetáculos voltados para a celebração de rituais e cerimoniais místicos e mágicos. Se durante muitos anos, no plano das tendências contemporâneas da expressão teatral, a contradição, em nível internacional, parecia situar-se entre os partidários do realismo psicológico stanislavskiano e os defensores do teatro épico ou dialético de Brecht, nos anos mais recentes (talvez a partir das revoltas nem sempre apenas estudantis de 1968) a contradição mais nítida, divisora de águas no movimento internacional do teatro moderno, está entre os que retomam os estímulos e alguns dos princípios idealistas de Artaud e os que, situando-se no pólo oposto, materialistas dialéticos, procuram revisar criticamente os postulados encaminhados por Brecht.

21

Em ABOLIÇÃO DA ILUSÃO E DA IDENTIFICAÇÃO a discussão volta-se mais diretamente para os processos técnicos concretos do trabalho teatral. O primeiro tema é o da decantada "quarta parede". *Que é isso?* pergunta o filósofo... O dramaturgo explica: habitualmente se representa como se o cenário tivesse não três mas sim quatro paredes (a quarta seria a que separa o palco da platéia: *atuar com a quarta parede significa, pois, atuar como se não houvesse público...* Pode parecer extremamente ridículo ou absurdo, mas na admissão inquestionável desta convenção insustentável se sustentou o teatro durante muito tempo: nasce daí a não menos divertida teoria do "buraco da fechadura"... Traduzindo: o público assiste como se não fosse visto, presenciando, no escuro, acontecimentos muito íntimos, que se desenrolam no palco, onde estão os atores que representam como se estivessem sendo vistos – toda uma técnica e um trabalho difícil e exaustivo são desenvolvidos para criar esta ilusão, trabalho e técnicas que serão tanto mais elogiáveis quanto *menos* forem percebidos – o espectador, assim, assiste a tudo como se estivesse espiando por um buraco de fechadura... O filósofo não se contém: neste caso o público só deveria aplaudir depois de sair do teatro! O ator defende-se afirmando que o aplauso é a confirmação de que os atores lograram a façanha de atuarem como se a platéia não estivesse presente...

Nesta altura do DIÁLOGO DE "A COMPRA DO LATÃO" há a primeira intervenção do operário, personagem que quase não fala mas tudo escuta e observa: o filósofo pergunta se este acordo secreto entre público e ator é indispensável, o operário intervém – *eu não preciso disso. Mas talvez os artistas precisem, não é?* O ator diz que é um recurso necessário para uma representação realista, ao que o operário intervém novamente, desta vez para defender um princípio que é caro a Brecht e à arte marxista: *eu sou partidário de uma representação realista.* Em seguida o filósofo acentua que justamente para criar uma arte realista é preciso abandonar de vez estes preconceitos falsos ou superados. Quanto à quarta parede, é preciso quebrar este acordo secreto e inadmissível inclusive na mais elementar lógica: como o artista pode aceitar como real esta simulação, quando é mais do que evidente que o público existe e está num teatro, não diante de um buraco de fechadura?

Outro ponto da nova postura de representação vem em seguida: o ator afinal compreende que é preciso tomar conhecimento oficial da presença da platéia. E pergunta se então será permitido não apenas olhar mas também falar com o espectador. Ao que o filósofo prontamente responde: *Naturalmente. Sempre que seja útil à demonstração.* O ator espanta-se imaginando que se trata de uma volta à dramaturgia antiga, permeada de "a partes". O filósofo responde com uma sábia e irrecusável sentença: *Nenhum progresso é mais difícil do que aqüele que conduz de volta ao que é certo. (Kein Schwierigerer Vormarsch als der Zurück zur Vernunft).* O ator está revoltado: o teatro não tem sofrido quedas de nível, tem evitado a vulgaridade – ele representa, como os que pensam como ele, os verdadeiros artistas, não para um joão-ninguém, mas para a própria arte. O operário se espanta.

> Operário – Quem é que ele diz que é um joão-ninguém?
> Filósofo – Nós.

22

Por que uma nova atitude frente à dramaturgia e ao espetáculo? O filósofo afirma que confia na capacidade de trabalho e de criação do homem. E não confia em que tudo deva continuar como está, principalmente quando tudo vai tão mal (os avanços do nazi-fascismo?), como atesta inclusive a situação decadente das instituições teatrais. Aconselha uma postura de trabalho que, diz ele, lembra o comportamento do engenheiro experimentado ao corrigir desenhos feitos por colegas de menor experiência: ele traça novas linhas por cima das já existentes, inutiliza cifras e substitui por outras mais exatas e atualizadas, anota advertências e comentários, etc. A nova proposta tem também esta característica nítida: a de um trabalho de correção, sem dúvida fruto de uma atitude crítica.

Mas nada disso deve ser confundido com frieza ou ausência de verdade e calor humanos. Não obstante, é preciso descartar a convicção de que a condição básica para o desfrute do prazer estético é o afastamento do estado de lucidez: como se este prazer só fosse possível num estado de "embriaguês" emocional. Ao contrário: *já sabemos que no prazer estético está presente toda a escala que vai da lucidez à embriaguês, como também a oposição entre lucidez e embriaguês.* Assim, nas sensatas palavras do filósofo, que traduzem o pensamento do autor: será até prejudicial pretender *entregar nossos personagens e nossas cenas a um público que os examinasse a frio.* Pois precisamos é fazer intervir todas as intuições, todas as esperanças, todas as simpatias que experimentamos na realidade: *não devemos ter diante de nossos olhos personagens que não sejam os condutores de seus atos, que contribuem apenas com o mínimo necessário para justificar suas cenas. Mas sim de seres humanos: matéria-prima variável, sem forma definitiva nem definição fixa capazes de surpreender. Somente diante de tais personagens será possível o exercício de um legítimo raciocínio, isto é, um raciocínio ligado a um interesse, provocado e acompanhado por sentimentos. Um pensamento que passa por todas as etapas da consciência, da clareza e da eficiência (ein Denken in allen Stadien der Bewusstheit, Klarheit, Effektivität).*

São adiantadas ainda noções primárias sobre o processo de construção de personagens, que já diferem sensivelmente das propostas de Stanislavski, ainda que em determinado nível as utilizem enquanto etapa: é necessário certamente começar por imaginar a pessoa que será imitada na cena, sendo imprescindível partir das sugestões proporcionadas pelo texto, que indica comportamentos marcados por ações e reações necessários à trama e suas múltiplas situações; portanto, é preciso que o ator comece por entrar na pele do personagem, entrar na situação e assumir seu aspecto físico e assimilar sua maneira de pensar; esta operação convém aos resultados almejados, com a condição de que, em seguida a esta etapa primeira, o ator saiba sair desta pele, distanciando-se do personagem que começou a esboçar, após tê-lo compreendido *(nur ist notig, dass ihn es versteht, euch dann wieder hinauszuversetzen).* O filósofo adverte que há uma grande diferença entre forjar uma idéia de alguma coisa, para o que é necessário fantasia, e forjar uma ilusão, para o que é necessário falta da lucidez: *nossos objetivos reclamam a imaginação; nós queremos transmitir ao espectador uma idéia que temos sobre um acontecimento, não queremos criar uma ilusão.* Esta é uma diferença essencial para compreender Brecht. E sabemos até que ponto mesmo hoje, quando o pensamento brechtiano já penetrou em todo o teatro universal ao ponto de que é quase impossível encontrar um espetáculo, mau ou bom, fiel ou não a seus princípios, que de alguma forma não incorpore (mesmo inconscientemente) alguns de seus preceitos ou noções, ainda hoje inúmeros são os atores ou encenadores ou teóricos que, até no nível da inconsciência, recusam esta distinção. Para muitos atores, ainda hoje, sobretudo nos países como o Brasil onde a experiência teatral ainda sofre de um atraso considerável frente às novas conquistas do teatro moderno, representar é sinônimo de entrega desmedida e descontrolada, fruto de uma reação química estritamente emocional e instintiva, que repele a razão e o raciocínio e se confunde com o transe religioso, místico e mistificador. Uma boa interpretação, para estes, é sinônimo de gritos, gestos e expressões retorcidas, inspiração espontânea e músculos retesados por um esforço que se traduz em tensão e pulso acelerado...

Será entretanto necessário rejeitar a empatia e a identificação como forças demoníacas? Não. O ator, por exemplo, precisa saber usá-las como matéria de estudo e pesquisa durante os ensaios: o importante, acentua Brecht, é que não se produza (nem se incentive) a identificação entre espectador e personagem, esta sim totalmente inadmissível e incompatível com as finalidades propostas. Mas diante de uma pergunta direta feita pelo ator, se a identificação então poderá ocorrer unicamente nos ensaios e nunca na atuação diante do público, o filósofo recusa uma resposta definitiva: *não sei o que responder*, começa dizendo. É curioso outro texto teórico de Brecht, sobre o trabalho de Stanislavsky, onde afirma que o encenador russo utilizava elementos do distanciamento durante os ensaios, impedindo-os na representação, ao passo que ele, Brecht, usa a identificação no ensaio e suprime-a no espetáculo.

Na verdade, em seguida explica que como caso limite, em determinadas circunstâncias, a empatia não produz resultados catastróficos: estes dados poderão ser evitados através de uma série de precauções. Ou seja, cabe ao encenador, no todo que é o espetáculo, elaborando uma cuidadosa articulação dialética entre todos os recursos expressivos, dominar o processo de comunicação, sem perder o controle da racionalidade, que como vimos é engravidada também pelo vigor do instinto criativo. O filósofo cita um exemplo aparentemente absurdo, mas razoavelmente esclarecedor: uma vez assistiu a um dos ensaios finais de uma produção, com os atores já bastante cansados, apenas passando marcas e falas sem uma entrega emocional maior, movendo-se de forma quase mecânica e falando em voz baixa. E diz: *o efeito me agradou. Mas eu não saberia dizer com segurança se eles estavam se identificando ou não. Mas devo acrescentar que os atores não ousariam nunca representar daquela maneira diante de uma platéia, isto é, com tão pouca ênfase, desobrigados de toda intenção de efeito (estavam concentrados totalmente nos "detalhes exteriores"), de tal forma que a identificação, se por acaso existia; não perturbava, sem dúvida porque a interpretação não era animada* Compreende-se melhor porque antes afirmou que a identificação pode ser interrompida ou ser até utilizada mas somente em alguns momentos da representação ou ser ainda bastante contida e débil, misturada com outras operações enérgicas. Trata-se, portanto, de uma questão que repousa, na verdade, no *grau* de empatia. Cada espetáculo, neste nível, determina exigências específicas de linguagem.

O esclarecimento é bastante preciso: se fosse possível estar seguro de que declarar possível uma identificação controlada e leve não levasse a minimizar a imensa diferença que existe entre a nova e a velha forma de representar (na qual a identificação é absoluta), diz Brecht, ela seria permitida: *mas eu então julgaria a qualidade de vossas atuações pela moderação da identificação necessária. Não, como é de costume, pelo grau de identificação que o ator é capaz de atingir.*

Está claro e límpido: suprimir a identificação não implica suprimir emoção e sentimentos – *não se deve impedir a participação emocional do público nem do ator. Não se deve também impedir que os sentimentos sejam representados, nem que as emoções sejam empregadas pelos atores. Apenas "uma" das numerosas fontes de sentimentos, a identificação, deve ser abandonada ou convertida em fonte secundária (nur eine des vielen moglichen Gefühlsquellen, die Einfühlung, soll unbenutzt oder doch wenignstens zur Nebenquelle gemacht werden).*

Uma curiosa conclusão: será que daqui a algum tempo, assim como hoje se classifica de *amador (Dilettanten)* aqueles atores que não conseguem provocar a empatia, não será classificado de *amador* aqueles que não conseguem desprender-se dela?...

23

A CENA DE RUA (*Die Strassenszene*), descrita como *modelo básico de uma cena de teatro épico*, é um dos escritos teóricos fundamentais para a compreensão das propostas revolucionárias de Brecht: uma minuciosa e fascinante exposição de suas justificativas, necessidades, problemas e técnicas. Uma primeira e já bastante completa definição da complexidade e simplicidade do teatro épico, assim denominado por conseqüência de seu caráter descritivo e do uso de coros e projeções. Uma inteligente e clara sistematização das bases de uma experiência cênica e dramatúrgica que alguns teatros alemães, nos primeiros quinze anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, empreenderam a partir da consciência da urgência de transformar de forma irreversível a função social do teatro.

Já no início do texto, Brecht afirma que por meio de uma técnica não muito simples, o ator distanciava o personagem representado, colocando as situações da peça sob um ângulo que as convertia em objeto da crítica do espectador. Nesta colocação já está implícito todo um programa de renovação de linguagem e processo de trabalho. Os partidários deste teatro novo *alegavam que os novos temas – os complicadíssimos processos das lutas de classe em seu momento culminante – podiam ser assim melhor dominados, porque assim os processos sociais podiam ser representados em seus encadeamentos causais*. Naturalmente, esta prática trouxe, e este é um dos objetos de estudo do texto, grandes problemas para a estética.

Brecht estabelece um modelo de teatro "natural", que pouco tem a ver com a arte. Mas que justamente por isso fornece os dados elementares para a compreensão da questão: a descrição de um acontecimento aparentemente simples e cotidiano (a testemunha de um acidente de trânsito conta aos transeuntes que se reúnem em torno dele, para que estes possam formar um juízo, o que aconteceu) transforma-se em forma básica do teatro da era científica. E para que sua explanação seja entendida, Brecht insiste em que é necessário compreender que o teatro épico pode pretender muito mais riqueza e complexidade, mas *fundamentalmente não tem nenhuma necessidade, para ser um grande teatro, de outros elementos além dos que estão contidos nesta demonstração numa esquina de rua, e que, por outro lado, não mais pode ser chamado teatro épico se lhe faltar um dos elementos essenciais desta demonstração.*

O que acontece está evidentemente bem longe de ser o que consideramos um processo artístico. Mas uma série de questões básicas estão indicadas. Quem faz a demonstração, na cena de rua, não precisa ser um artista: qualquer pessoa dispõe das condições mínimas necessárias para atingir estes objetivos. Não precisa ser perfeito em suas imitações. O que poderia até ser contra-producente: os curiosos ficariam fascinados por sua capacidade de imitar o que aconteceu e não compreenderiam os fatos com clareza, pois a atenção seria fatalmente desviada para a *qualidade* da reprodução. O demonstrador, para ser eficiente, não deseja fascinar ninguém com este tipo de magia ou feitiço. Sua narração não se fundamenta na ilusão: ao contrário, é uma repetição. E todos sabem disso – ele ocupa sua função justamente porque está realizando uma reconstrução dos fatos. O demonstrador teve, portanto, uma vivência dos acontecimentos. Mas não procura narrar esta vivência a seu público, nem também se deter na reprodução das vivências do motorista ou da vítima: não está visando provocar emoções puras. Sua demonstração tem, ao contrário, um objetivo prático e intervém num mecanismo social: sua reconstrução possui uma importância social eminentemente prática. E suas finalidades determinam o grau de perfeição de que necessita para transmitir idéias claras. Aqui o fim justifica os meios e fornece os parâmetros para ampliar a narrativa, atendo-se sempre ao que não é dispersivo nem inútil, acentuando o que serve a seus objetivos. Os personagens que imita são deduzidos de suas ações, e estas mostradas para que os curiosos formem um juízo sobre a conduta dos mesmos: se, ao contrário, deduzisse as ações do caráter dos personagens, estas não seriam passíveis de críticas, apareceriam como produtos dos caracteres que as executam, portanto como inevitáveis e submetidas a uma espécie de lei natural. Ele procede, assim, a uma seleção do que mostra: limita-se àquelas características dos imitados que podem ser admitidas como causa do acidente ou que poderiam tê-lo evitado.

Um teatro que aceite estes princípios rompe com toda uma gramática tradicional, recusa a ilusão, não oculta que é teatro, que reconstitui acontecimentos sem a pretensão de fazê-los passar por verdade, faz da teatralidade sua linguagem e sua razão de ser, assume objetivos sociais concretos, desenvolve sua estrutura no sentido de aprofundar as contradições e os fatos reproduzidos, acentuando a análise do real, e desta forma modifica radicalmente sua função na comunidade. É evidente que o modelo é deliberalmente limitado, pois são limitadas as possibilidades de demonstração da testemunha do acidente de trânsito: a intenção de Brecht foi estabelecer os limites mais estreitos para indicar com mais clareza o potencial de enriquecimento da passagem da cena de rua para a cena de teatro. Para realizar esta proposta, em nível cênico, faz-se imprescindível a adoção de uma série de medidas, que Brecht em certo sentido centraliza na questão do ator, pois o processo de interpretação será o primeiro a sofrer uma inteira reformulação teórica e prática. Para que o ator esteja capacitado para assumir a tarefa de mostrar sem transformar-se inteiramente na pessoa mostrada, para que tenha condições de assumir a tarefa de demonstrador objetivo e lúcido, socialmente responsável e revelador de encadeamentos causais muitas vezes ocultos sob a veste dos hábitos cotidianos que possuem a enganadora aparência de tranqüila e inocente normalidade, para que o ator saiba como controlar com liberdade e criatividade sua linguagem de expressão, inclusive fazendo com que as emoções, que não devem ser suprimidas, fiquem submetidas à crítica do espectador, que não se identificará com o que presencia, e para que saiba como não impedir-se a si mesmo de compartilhar emoções, para que transforme suas reproduções da vida social em imagens verdadeiras mas artísticas, para que não exclua o humor e o prazer de seu teatro, é imprescindível que disponha, e aperfeiçoe pela prática, uma *técnica*.

Esta técnica é o *Verfremdungseffekt*, que em muitos textos Brecht simplifica para *V-Effekt*: efeito de distanciamento (também às vezes traduzido, não incorretamente, como efeito de estranhamento ou efeito de afastamento). A expressão aparece pela primeira vez nas notas escritas por Brecht em 1936, sobre a encenação, realizada em Copenhague, de sua peça CABEÇAS REDONDAS E CABEÇAS PONTUDAS *(Die Rundköpfe und die Spitzköpfe)*. Em escritos anteriores ele às vezes usava a palavra *befremdlich* (estranho; do verbo *befremden*, estranhar, também empregado com sentido de estranheza e surpresa). Alguns estudiosos localizam uma possível origem: em 1935 Brecht esteve em Moscou (onde inclusive assistiu ao ator chinês Mei Lan Fang, cuja técnica de representação "distanciada", fruto e herança de tradição milenar, terá influência decisiva na elaboração de seu pensamento teórico; um texto a este respeito aparece na *terceira noite* de *Der Messingkauf*) e *Verfremdung* é a tradução alemã da palavra russa *Ostranienike*, que já em 1817 aparece no ensaio A ARTE COMO PERCEPÇÃO DO ARTÍSTICO do esteta Victor Schlowski, páginas fundamentais do chamado "formalismo russo". Algumas vezes *Verfremdungseffekt* aparece traduzido como "efeito de alienação": na verdade, é justamente o contrário – é uma técnica voltada para impedir e afastar a alienação *(Entfremdung)*.

Em A CENA DE RUA o *Efeito V* é assim resumido: uma técnica que permite imprimir aos processos representados, que colocam os homens em relação com outros homens, o selo de fatos insólitos, que exigem uma explicação, não se bastam a si mesmos, não são simplesmente naturais. O objetivo é permitir ao espectador uma crítica fecunda, a partir de um ponto de vista social. Em outros escritos a questão será aprofundada: Brecht introduzirá conceitos-chaves, como o da atitude/comportamento, o de *gestus social*, que possui dimensão dialética e contraditória, e que é o objetivo do distanciamento; e o de *historicização*, inseparável do primeiro, operação técnica que permite uma época histórica, a partir de seus valores específicos, submeter as épocas anteriores à crítica (mesmo os acontecimentos atuais precisam, assim, ser mostrados em sua essencial transitoriedade, dotados de particularidades e características mutáveis, como acontecimentos históricos). *Gestus* não é somente gesto: é muito mais. Postura, atitude, tudo: é o significado traduzido em termos cênicos.

Brecht chama a atenção para um dos elementos essenciais que a cena de rua revela e explicita: a atitude do demonstrador, que possui uma dupla natureza, pois continuamente maneja duas atitudes ou situações. Ele se comporta com naturalidade enquanto narrador e enquanto imitador. E faz com que o imitado também se comporte com naturalidade. Não esquece e não permite que o espectador esqueça que ele não é o imitado mas sim o imitador. O público não presencia uma fusão entre demonstrador e demonstrado. Não nasce um "terceiro", independente, que não admite discussão (como acontece no teatro habitual e foi Stanislavski quem levou mais adiante a sistematização desta técnica). As opiniões e sentimentos de um e outro não se fundem numa só. Examinando o exemplo tosco mas básico da cena de rua, percebe-se que o demonstrador privilegia a atenção a certos detalhes, que lhe parecem essenciais. O que lhe interessa fundamentalmente é o que é típico. Ele distancia os fatos assim reproduzidos. Um aspecto fundamental, facilmente reconhecível na demonstração de rua: há uma passagem, sem transições, da representação ao comentário. E esta é uma das características revolucionárias do teatro épico: assim como o demonstrador, na esquina, interrompe suas imitações quando sente a necessidade de fornecer explicações, assim o teatro épico utiliza coros ou documentos projetados, ou canções e tantos outros recursos de interpretação e encenação, para dirigir-se, quando precisa, diretamente ao público. Rompe uma falsa barreira e assume sua digna função, sua própria realidade de espetáculo. Exposto e dirigido, sem medo e sem mágica, à platéia.

Brecht toca em seguida em outra questão básica: e o *valor artístico* do teatro épico? Diz Brecht: *como se pode comprovar – e espero que não sem surpresa – entre os elementos que caracterizam nossa "cena de rua" e por conseguinte a "cena teatral épica", não mencionei nenhum realmente artístico.* O modelo deliberadamente situa-se na esquina de uma rua; volta-se para o teatro mais simples, "natural", a um empreendimento social cujos motivos, meios e objetivos são práticos e terrestres, excluindo noções como "expressar-se", "fazer seu um destino alheio", "vivência espiritual", "instinto lúdico", etc. Brecht enfileira uma série de perguntas: pode-se então afirmar que o teatro épico não se interessa pela arte? o talento artístico pode ser aproveitado para os fins da cena de rua? como produzir alguma coisa artística com os elementos da cena de rua sem acrescentar ou suprimir alguns? como construir, tendo este modelo como base, a cena teatral? com sua trama inventada, atores adestrados, linguagem elevada, trabalho de equipe? é necessário um aperfeiçoamento dos elementos para passar da demonstração "natural" para a "artística"? as ampliações que o teatro épico realiza não afetam estes elementos tomados por básicos? etc.

Uma primeira resposta, antes de enumerar uma série de particularidades: *o teatro épico requer muita arte: sua existência seria im-*

possível sem a intervenção de artistas, sem sua fantasia, humor e sensibilidade. Sem estes elementos, e muitos outros, não poderia ser realizado. Ele deve divertir e ensinar. Brecht menciona cinco elementos: na cena de rua a trama não foi inventada, mas o demonstrador poderia também entrar no nível do fictício, por exemplo, se quisesse comentar o que poderia ter acontecido, diferente do que aconteceu: e o teatro nem sempre trabalha com material inventado, mas também, com certa freqüência, com temas históricos ou cotidianos reproduzidos na cena; o demonstrador poderia ter repetido, como texto decorado, palavras pronunciadas durante o acidente, inclusive se, por exemplo, fosse chamado a depor como testemunha num processo sobre o que viu; não é somente o teatro com finalidades artísticas que utiliza várias pessoas para a imitação dos fatos, basta pensar nos processos que reconstituem acontecimentos diante dos tribunais; recursos de máscara, como maquiagem e adereços ou roupas, poderiam ser usados ou indicados na cena de rua, por exemplo algo da roupa do motorista ou da vítima que revelasse algo do acidente (a posição de um boné, por exemplo, poderia revelar que o motorista estava bêbado, etc) e os vendedores ambulantes muitas vezes fazem uso destes recursos, chamando a atenção para detalhes significativos, inclusive indicando a classe social, a profissão, etc; o verso, por sua vez, também é freqüentemente empregado por vendedores ambulantes, jornaleiros, etc.

Conclusão: não existe diferença entre o teatro épico natural e o teatro épico artístico. O modelo é primitivo enquanto inspiração, objetivos e meios. Mas é um processo útil cuja função social é clara e condiciona todos seus elementos: a representação foi motivada por um acontecimento que admite diferentes juízos, que pode repetir-se e não deve ser considerado como acabado, que terá conseqüências, de modo que é importante chegar a um juízo sobre o mesmo. É este o objetivo da representação: facilitar este juízo. Ou seja, atingir a consciência do espectador. Desenvolver, através do prazer da reflexão crítica, sua consciência de classe.

Brecht insiste que o teatro épico é altamente artístico, com temas complexos e objetivos sociais ambiciosos. Fixando a cena de rua como modelo fundamental, *estamos atribuindo ao teatro uma clara função social e estamos fixando critérios que permitem determinar se o processo por ele representado tem sentido. O modelo básico tem um significado prático. Durante a elaboração de um espetáculo, que sempre levanta dificuldades de detalhes, problemas artísticos e sociais,* o modelo *permite aos atores e aos encenadores um instrumento para controlar se a função social, assinalada ao conjunto do aparato teatral, não está encoberta ou mutilada.*

O teatro épico serve ao processo democrático, a técnica da identificação e da empatia serve às ideologias autoritárias. É o que Brecht avança em outro exemplo de "teatro aplicado": SOBRE A TEATRALIDADE DO FASCISMO (*Theatralik des Faschismus*), um diálogo entre dois novos e não explicados personagens que depois não reaparecem no texto, Thomas e Karl.

Aqui Brecht encontra um nexo entre técnicas e procedimentos artísticos e atitudes e comportamentos ideológicos a serviço de uma forma de estrutura política. Realizada a identificação, que no quadro da vida social vem ilustrar concretamente seus postulados teóricos, resta apenas assumir uma posição: condenar uma técnica e assim valorizar a escolha oposta.

Brecht parte da necessidade de lutar com o teatro contra a exploração do homem pelo homem. Para isso é extremamente útil estudar o uso de recursos teatrais por homens que não são artistas nem perseguem objetivos artísticos: *porque também nós pretendemos usar nossa arte profissional para fins não artísticos.*

São muitas as formas de manipulação do teatro, ou melhor, de formas ou elementos teatrais, pelo fascismo. Brecht aponta, como exemplo clássico deste procedimento consciente e planejado, um caso de dramatização do "perigo comunista" que serviu para consolidar o poder repressivo e desencadear uma repressão arbitrária e violenta contra intelectuais e operários, políticos e democratas, homens de esquerda: o incêndio do *Reichstag* em 27 de fevereiro de 1933 (o nazismo pôs fogo no Parlamento, em Berlim, forjando "provas" para acusar os comunistas como responsáveis pelo atentado terrorista; no dia seguinte Brecht partiu com sua família para um exílio que só teve fim em 22 de outubro de 1948, quando regressou a Berlim). No Brasil após 1964 não faltam farsas semelhantes (e antes, basta pensar no decantado "Plano Cohen").

Brecht afirma que os fascistas atuam de maneira teatral. E até desenvolvem o sentido do espetáculo. Falam até de "encenação". E extraem efeitos a partir de coros, surpresas, música e iluminação, bandeiras e ensaiados movimentos de massa. O próprio Hitler, cuja teatralidade difere bastante da teatralidade proposta por Mussolini (que preferia exibir-se realizando trabalhos físicos, conduzindo tratores ou arando, lutando em mangas de camisa, ao passo que o líder alemão preferia uma *atitude supervisora* em fotos ou aparições públicas), estudou dicção, emissão de voz, gestos e movimentos com o ator Basil (cuja falta de naturalidade e cuja pomposidade, diz Brecht, eram motivos de deboche entre seus colegas mais jovens; o que pode parecer ridículo, *mas a intenção em si, a ânsia de aperfei-*

çoar-se de acordo com um modelo escolhido nada tem de ridículo... mesmo sendo o modelo ridículo): sua forma de cruzar os braços com imponência e também sua atitude despreocupada, foram estudadas com a visível intenção de enganar o povo, procurando fazer crer que algo que foi, através do trabalho laborioso, incorporado à sua personalidade é na verdade *a conduta natural de um grande homem, manifestação espontânea de sua grandeza e de sua extraordinária personalidade.*

Brecht chama a atenção para a necessidade de nos determos na análise dos instantes em que Hitler tem por objetivo fazer com que o povo se identifique com suas palavras, suas ações, seu comportamento. Quando se apresenta como um "ser humano" que usa a técnica da empatia para obter aprovação. Em muitos de seus discursos, por exemplo, o povo se transforma em público. O texto parece surgir na hora, sem ter sido antes ensaiado. Sua figura se manifesta como a de um indivíduo e um herói de um extraordinário drama nacional e coletivo, procurando fazer com que o povo pense o que ele pensa e faça o que ele faz. As mensagens de um chefe de Estado não são explosões impulsivas e espontâneas, mas sim textos e pronunciamentos elaborados previamente, com uma data antes fixada para serem divulgadas publicamente: Hitler utilizava a técnica da identificação, semelhante à técnica que é usada nos teatros habituais. Valorizando os processos de empatia, como estes atores tradicionais, procurando criar a sensação de que luta "pessoalmente" contra outros políticos, como um herói homérico que parece fazer um esforço desmedido para não se jogar imediatamente nas gargantas de seus inimigos, que ele desafia identificando pelo nome, como se estivessem diante dele. E todo este medido e ensaiado esforço tem por objetivo fazer do povo uma massa unificada, envolvida por sua entrega e por seu vigor, como fazem os espetáculos de teatro que utilizam os mesmos processos teatrais, sábia ou ingenuamente identificando-os como atributos "essenciais" da arte. Hitler dispõe de uma *arma teatral* eficiente para seus propósitos manipuladores e impositivos. Usando-a, quer que seu público siga-o cegamente, e que deixe de lado qualquer postura crítica: que todos renunciem a seus pontos de vista e adotem o seu, que esqueçam seus interesses e defendam o seu. Ele surge como um fenômeno natural diante do qual é antinatural e mesmo impossível resistir: tem suas fraquezas, *mas apenas porque o Homem, de que é o mais eminente representante, também tem suas fraquezas, que são as fraquezas de todos, fraquezas inevitáveis. "Eu sou a voz de vocês", gosta de afirmar. "e as ordens que eu lhes dou são apenas as mesmas que vocês dariam a vocês mesmos".*

Brecht condena com violência implacável o uso da empatia e da identificação, concluindo seu texto: a identificação é perigosa. Até mesmo quando não nos conduz a um caminho perigoso. Quando provoca empatia por um personagem justo e correto. Porque ao sucumbir à empatia ninguém mais sabe se o caminho é perigoso ou não. Ninguém deve aceitar ou admitir ser conduzido cegamente, mesmo que levado ao bom caminho. Porque ninguém pode percorrê-lo como um fantoche manipulado pela vontade alheia. Aquele que se identifica totalmente com outro, renuncia à compreensão crítica de si mesmo e do outro: *em vez de estar acordado, caminha em sonho. Em vez de fazer alguma coisa, permite que façam alguma coisa com ele. É alguém com quem os outros vivem e de quem os outros vivem; não é alguém que vive realmente. Poderia se dizer que "é vivido*". A mais grandiosa qualidade do homem, insiste Brecht, é sua capacidade crítica: por isso seria melhor falar em "saber andar" do que em "andar pelo bom caminho". E por isso uma função teatral, como a que é oferecida pelo fascismo, não é um bom exemplo de teatro para os que desejam um teatro que forneça aos espectadores a chave para dominar os problemas da vida social.

26

Finalmente, um breve exemplo de interpretação dialética, que em certo sentido representa uma síntese de temas antes tratados: a conversa DO ATOR SOBRE A INTERPRETAÇÃO DO PAPEL DE UM PEQUENO NAZISTA (*Rede des Schauspielers über die Darstellung eines kleinen Nazis*).

O personagem é o inimigo. Mas não terá sentido monstrá-lo como se fosse um demônio. Não deverá ser visto como impenetrável, mas de forma que desperte o interesse pelo que nele há de sondável. Para ser visto como um retrato capaz de ser estudado e corrigido, precisa ser mostrado como um personagem suscetível de ser modificado. Para isso será necessário mostrar aspectos nos quais resulte visível a ação que a sociedade exerce sobre ele em diferentes momentos: *devia sugerir, além disso, em que medida, sob determinadas circunstâncias, é possível transformá-lo.* É preciso fugir de representar algo como "um nazista de nascença": o personagem precisa ser contraditório, *uma espécie de átomo de um povo hostil ao povo*, um pequeno nazista que pertence à massa e vai contra os interesses da mesma, um indivíduo que age como um animal quando está entre nazistas e um animal talvez ainda pior quando vive num regime nazista, mas ao mesmo tempo um *ser humano comum, quer dizer, um homem.* Numa nota ao pé da página, Brecht lembra que o *todo* é animal, mas o todo é mais que a simples soma de suas partes. E conclui com uma lúcida advertência: os homens não devem ser tratados como se só pudessem agir de uma maneira: *As casas foram derrubadas, mas podiam estar de pé (Die Häuser sind gefallen, sie könnten auch stehen*).

27

No princípio dos fragmentos da *terceira noite* (todos os textos reunidos nesta parte de *Der Messingkauf* estão editados como "fragmentos"), referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, como *o escritor de peças (der stuckschreiber)* Brecht afirma que as influências decisivas em seu teatro vieram de dois dramaturgos alemães, Büchner e Wedekind, e de um *clown* de Munique, Karl Valentin. Os dois últimos fragmentos da *segunda noite*, entretanto, referem-se especificamente a outros dois significativos antecedentes básicos do teatro épico: William Shakespeare (no plano da dramaturgia) e Erwin Piscator (no plano da encenação).

Na verdade são muitos os predecessores reconhecíveis do teatro épico. Num livro extremamente valioso, O TEATRO ÉPICO, o ensaísta Anatol Rosenfeld faz uma lúcida revisão crítica desta trajetória histórica, acentuando a crise da dramaturgia tradicional, sobretudo no fim do século XIX, e exaltando um dos instantes em que o elemento épico se manifestou em sua plenitude no teatro antes de Brecht, durante a Idade Média. Destaca igualmente a dramaturgia elizabetana, chamando atenção para sua enorme influência sobre o drama romântico e também para os *fortes "traços" épicos*, particularmente evidentes nas peças históricas de Shakespeare, cuja estrutura é *aberta* e em certa medida antiaristotélica. Os personagens de *Der Messingkauf* analisam alguns aspectos do teatro elizabetano no fragmento O TEATRO DE SHAKESPEARE *(Das Theater des Shakespeare)*, insistindo em algumas novidades técnicas desta dramaturgia: um período assinalado por *progressos rápidos, impetuosos, radicais*, no qual a linguagem artística era a linguagem rústica e popular que havia sido dignificada – *o "college" controlava a taverna e a taverna ao "college"*.

Mencionando rapidamente algumas peças de Shakespeare, o que Brecht justamente ressalta são os "fortes traços épicos". Fascina-o que num manuscrito de 1601 o autor tenha escrito várias cenas com variantes. E ainda colocado na margem: "Escolham uma ou outra destas variantes, a que lhes parecer melhor" e também: "Se esta formulação for de difícil compreensão ou não for apropriada ao público, pode-se tomar outra." Brecht recorda, com prazer, que nos espetáculos elizabetanos a representação era feita com luz natural, sem cenários, com os atores junto ao público, que ocupava inclusive o palco, às vezes ficava de pé e até movimentava-se livremente durante a representação: *e naqueles teatros a gente podia fumar*. Em certo momento não se contém: *esse era um teatro cheio de efeitos de distanciamento*. O ator pergunta: *e a ilusão?* e recebe como resposta imediata: *confiava-se na imaginação*.

Era um teatro onde havia a permanente experiência. Na mesma época Galileu experimentava em Florença e Bacon em Londres. Por isso: *não é erro representar e experimentar ao mesmo tempo*. O ator revolta-se com a idéia de alterar o texto das obras clássicas: *isso é considerado um sacrilégio*; recebe como resposta: *as obras devem sua existência aos sacrilégios*. Retruca dizendo que se forem feitas modificações substanciais, serão acusados de não considerar estas obras como acabadas; resposta: *isso não passa de uma falsa concepção de obra acabada, só isso*.

Mas a lição essencial vem vinculada à questão histórica. Shakespeare vê como tragédia o ocaso do feudalismo: nisto reside o trágico em sua obra. Seus grandes personagens existem num mundo novo, jogando-se contra o qual se destroem. Precisam ser vistos como produtos do instante em que a burguesia dá seus primeiros e vacilantes passos. Ele afirma, por exemplo, que o novo pensamento burguês de Hamlet é *a doença de Hamlet*: suas experiências conduzem à catástrofe. Mas reconstituir as circunstâncias do feudalismo não é tudo. Estas peças, que parecem editadas com base nos toscos roteiros de trabalho, incluindo as cenas improvisadas pelos atores e as correções feitas durante os ensaios, encerram uma lição ainda mais valiosa. Diz Brecht que só podem ser representadas diante de espectadores que possuem sentido histórico. Outros não veriam nelas senão estupidez: *na minha opinião, Shakespeare – que é um grande realista – resiste a semelhante prova*.

Chegamos ao mais importante: os clássicos marxistas afirmam que o homem é a soma de todas as circunstâncias de todas as épocas e mesmo que muito nas peças elizabetanas esteja superado ou desgastado, o que interessa fundamentalmente é chamar a atenção para o que se conserva vivo, mesmo no interior de partes mortas.

Para isso é essencial representar estes textos como históricos: *colocá-los em vigorosa oposição à nossa época*. O pensamento de Brecht se resume na conceituação final: é imprescindível possuir este *sexto sentido para a História (diesen sechsten Sinn fur Geschichte)*.

O teatro épico será a dramaturgia e o espetáculo que parte da noção de História para, aprofundando os conceitos e os fatos históricos, auxiliar a transformar a História. O efeito de distanciamento será uma técnica apoiada basicamente na noção de historicização.

28

Brecht teve a intenção de agrupar os textos que escreveu sobre Shakespeare. Um dos mais curiosos é um escrito bastante curto, intitulado SHAKESPEARE NA CENA DO TEATRO ÉPICO. Nele Brecht afirma a importância do uso da montagem nos textos de Shakespeare, fator decisivo no sentido de tornar épico o material dramático. E diz que alguns traços épicos desta dramaturgia certamente são devidos a duas circunstâncias: as peças muitas vezes eram adaptações de obras já existentes (novelas ou dramas) e, hoje isto é mais que uma simples hipótese, havia um coletivo de trabalho teatral em ação. O caráter épico se revela sobretudo nos dramas históricos.

O TEATRO DE PISCATOR *(Das Theater des Piscator)* encerra a *segunda noite* e praticamente se constitui numa introdução à *terceira noite*. Brecht reconhece sua dívida com Piscator, *um dos maiores homens de teatro de todos os tempos*. O elogio não impede a justeza da análise, que desvenda a contradição que marcaria o esforço gigantesco e fascinante do autor de um livro ainda essencial para qualquer debate sobre o teatro do século XX, TEATRO POLÍTICO *(Das Politischer Theater)*, publicado em 1929. Piscator lutou contra a sociedade capitalista mas dependeu sempre de dinheiro para custear suas inovações técnicas: muitas vezes mal compreendido pelos partidos e organizações de esquerda, enfrentou sérios problemas econômicos para encontrar financiamento para suas experiências revolucionárias. Realizava, de forma quase pioneira, um teatro dirigido a uma classe que não dispunha de poder aquisitivo nem podia, através de suas organizações, sustentar experiências e espetáculos tão grandiosos e tão caros. Assim mesmo, passando por crises agudas, chegou a dispor de financiamentos contraditórios, como os que lhe foram concedidos por um fabricante de cerveja e pelo proprietário de um cinema. Que, afirma Brecht, como recompensa receberam em troca, respectivamente, uma atriz como amante e certo prestígio social... Mas Piscator revolucionou a linguagem cênica em muitos níveis: em cada espetáculo modificava não apenas a cena, onde introduziu conquistas irreversíveis, como o próprio edifício teatral. Assim, *o próprio teatro, como instituição cultural, se transformava com cada nova meta fixada; em alguns momentos, chegou a ter muito pouco a ver com arte.*

Piscator subordina o teatro às tarefas da revolução: mas para reproduzir uma temática política capaz de agitação e propaganda, para erguer grandes painéis históricos da luta de classes, é imprescindível encontrar novas estruturas narrativas. O palco precisa estar equipado de todos os recursos técnicos possíveis para que cada espetáculo discuta a tonalidade do processo sócio-econômico proposto. Piscator introduz a discussão permanente e ensina uma nova postura, usando palco giratório, esteira rolante, projeções cinematográficas, coros e canções, cenários giratórios. Brecht afirma que o interesse de Piscator pelo teatro não era assim tão nulo como asseguram seus inimigos, mas inferior ao que ele mesmo declarava. Seu amor pelas máquinas levou-o a acreditar que a visão crítica dos grandes temas políticos seria mais facilmente realizada a partir do aparelho cênico do que do trabalho do ator.

Mais tarde Piscator afirmaria que sempre fez apenas o necessário. Talvez um estudo crítico comparativo entre suas propostas e as de Brecht indiquem caminhos concretos para a compreensão da estética teatral marxista deste século: certamente muitos pontos coincidem e até se completam, mas outros aspectos são acentuadamente divergentes. Piscator levanta grandes questões. Mas Brecht formula respostas práticas mais realistas. Inclusive porque recupera a reflexão básica de nossos dias: a relação dialética realidade-palco-platéia. Por outro lado, se o marxismo de Piscator já foi chamado de instintivo, o de Brecht já foi denunciado como superficial. Mas, colaboradores a princípio, ambos se jogaram numa prática íntegra, mesmo às vezes voltada para objetivos distintos. Brecht se detém mais na análise das contradições objetivas, recusando a representação idealista da revolução triunfante, do processo histórico sempre vitorioso. Neste nível, aprofunda com mais consistência a problemática da dramaturgia e do espetáculo político, porque não se afasta da realidade na qual se insere sua participação. Piscator inúmeras vezes parece um otimista irrefutável diante de um Brecht pessimista. Ou, ao menos, problemático. Recusando-se a reproduzir grandes painéis históricos, mas privilegiando o aprofundamento de situações reduzidas, mas não menos verdadeiras ou reveladoras, Brecht muitas vezes atinge um entendimento mais conseqüente da totalidade do processo histórico. Sobretudo porque seu teatro e sua prática não esquecem nunca, junto com a pesquisa da *arte do espetáculo* e da *arte da dramaturgia*, a procura do desenvolvimento da *arte do espectador*. Não há sentido, por outro lado, em pensar Piscator como inferior a Brecht. Nem, evidentemente, em imaginá-lo superior. Os dois trabalhos se completam justamente porque se contradizem em certos aspectos. Esta intimidade que os unifica é superior às divergências: é o teatro mergulhando, com desprendimento e coragem, em seus conceitos e princípios, certo de que é necessário revisar propostas e projetos, na busca de uma identidade ideológica produtiva. Até o fim de sua vida, Piscator foi fiel à sua fidelidade e à sua obsessão. Nisto reside sua respeitável e digna grandeza.

terceira parte

OCIDENTE OU ORIENTE?

> Nenhum progresso é mais difícil do que aquele que conduz de volta ao que é certo.
>
> ***Brecht***, em
> DIALOGE AUS DEM
> "MESSINGKAUF"

29

Piscator fez teatro político antes que o escritor de peças. Ele havia participado da guerra, o escritor de peças não. A revolução de 1918, de que ambos participaram, havia decepcionado o escritor de peças e havia convertido Piscator em homem político. Foi somente mais tarde que o escritor de peças chegou à política. Através do estudo. Quando trabalharam juntos, ambos tinham seus teatros: Piscator em Nollendorfplatz, o escritor de peças em Schiffbauerdamm, onde formava seus atores. O escritor de peças retrabalhou a maioria das grandes peças encenadas por Piscator; escreveu até mesmo cenas; uma vez, um ato inteiro. A adaptação teatral de "Schweik" é inteiramente sua. Por sua parte, Piscator assistia aos ensaios do escritor de peças e o apoiava. Ambos tinham preferência pelo trabalho coletivo. Tinham os mesmos colaboradores, como o músico Eisler e o desenhista Grosz. Ambos faziam grandes artistas colaborarem com amadores e apresentavam revistas para os operários. Mesmo que Piscator nunca tenha escrito uma peça, nem mesmo uma cena, o escritor de peças considerava-o o único dramaturgo capaz, além dele mesmo. Piscator não havia provado, dizia ele, que é possível fabricar peças recorrendo à *montagem, completando cenas e esboços de outros autores através dos recursos da cena e através de documentos? A teoria do teatro não-aristotélico e a elaboração do efeito de distanciamento pertencem ao escritor de peças: o que não impede que Piscator tenha utilizado muitos de seus elementos e de uma maneira autônoma e original. Piscator detém o mérito de ter orientado o teatro em direção à política. Sem esta nova orientação, o teatro do escritor de peças não teria sido nem concebível.*

Este é o princípio da *terceira noite*. Ressalte-se a então surpreendente noção de Brecht: o encenador pode ser um dramaturgo, através de seu trabalho cênico específico. A partir daí, Brecht faz uma série de referências a si mesmo. Notas autobiográficas são exceções em sua extensa obra: as mais reveladoras, além do DIÁRIO DE TRABALHO (*Arbeitsjournal*), que reúne anotações de 1938 a 1955, são o DIÁRIO (*Tagebuch*), de 1920 a 1922, e os APONTAMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS (*Autobiographische Aufzeichnungen*), de 1920 a 1954. Mas que não se imagine encontrar nestes escritos revelações de índole mais privada. Brecht sempre reteve o extravasamento de sua intimidade (talvez apenas presente, de forma extremamente contida, em páginas no *Tagebuch*, em referências à sua juventude e adolescência). Numa nota do *Arbeitsjournal*, de 21 de abril de 1941, ele inclusive justifica esta deliberada omissão, ressaltando seu escasso interesse por assuntos privados e significativamente comentando que, para estes, ainda não encontrou *uma forma de exposição que me satisfaça.* Uma observação: quem quiser seguir a vida de Brecht, quase dia a dia, dispõe de um volume valioso, intitulado CRÔNICA DE BRECHT – DATAS SOBRE A VIDA E A OBRA (*Brecht-Chronik: Daten zu Leben und Werk*), trabalho realizado por um de seus mais minuciosos biógrafos, Klaus Völker.

Antes de dedicar-se ao teatro, Brecht estudou ciências naturais e medicina. Ciência e arte, questão que é um dos vetores de discussão em *Der Messingkauf* e tantos outros de seus escritos teóricos, estavam para ele num mesmo plano: *ambas atividades deviam ser úteis.* Para ele as ciências também eram artes, confessa em *Der Messingkauf.* Certamente pensando mais que tudo no fascínio pelo uso da sociologia no campo experimental da estética voltada para a análise da sociedade e suas contradições: *não desprezava a utilidade das artes, como tanta gente de seu tempo* (afirma, sempre referindo-se a si mesmo como a uma terceira pessoa), *e da mesma maneira, ele admitia que as ciências deixassem de lado a utilidade.* Talvez seja oportuno repensar este entusiasmo levando em conta a época em que estes escritos foram redigidos. Assim como os progressos da análise política marxista e também as estimulantes revelações de pesquisa resultantes do trabalho de penetrantes analistas críticos alemães da época. Principalmente de amigos de Brecht, como alguns dos mais destacados representantes da chamada Escola de Frankfurt, entre eles Theodor W. Adorno e sobretudo Walter Benjamin.

Mereceria um estudo mais detalhado a influência em Brecht do trabalho de um de seus mais constantes companheiros, quase desconhecido no Brasil, Karl Korsch (1886-1961), autor de trabalhos teóricos de extrema importância, como KARL MARX e MARXISMO E FILOSOFIA (*Marxismus und Philosophie*). Korsch, que em determinado momento teve posições filosóficas próximas às de Lukács, teve uma vida de indagação, intensa participação política, dedicada e conturbada militância, com entusiasmos e desconfianças, escreveu ensaios polêmicos e vivamente discutidos pelos pensadores marxistas. Como Brecht, viveu o exílio nos Estados Unidos, onde mantiveram contacto permanente. Numa nota de fevereiro de 1939, no *Arbeitsjournal*, comentando o KARL MARX de Korsch, Brecht volta à questão do "formalismo", mas acentuando que o livro é excelente. Diz Brecht que o método que se desprende de Korsch tem uma forte tendência ao esquematismo. Por exemplo: ele afirma que o marxismo existe não apenas porque Hegel e Ricardo não mais eram suficientes, mas sobretudo porque existe o proletariado. Insiste Brecht: isto não é demonstrado no livro.

Uma questão que parece dividir os dois amigos é o posicionamento frente à construção do socialismo na União Soviética: Korsch manteve sempre uma posição crítica rigorosa, não compartilhada por Brecht (Lukács diz que Brecht tinha grande senso de realidade, ao contrário de Korsch). Mas também a este respeito é curioso constatar que, em 1947, afirmou Korsch: *Desejaria entretanto dizer que agora minha atitude, a respeito da Rússia, e com isso também indiretamente minha atitude a respeito do partido comunista, mudou um pouco. Apesar das horríveis brutalidades nos territórios ocupados e mais ainda na própria Rússia, as perspectivas de desenvolvimento político e econômico para os países me parecem, contudo, melhores ou menos desesperadas na esfera da influência russa do que nas zonas de domínio ocidental... Um império mundial dos ianques seria não apenas o pior que eu poderia imaginar para este mundo, como também não passaria de uma utopia reacionária.*

A amizade de Brecht e Korsch manteve-se intacta apesar de divergências. Ele chegou a escrever um texto sobre o filósofo, intitulado, expressivamente, SOBRE MEU MESTRE. Não se trata de uma louvação isenta de observações irônicas: começa afirmando que seu mestre hoje é um homeem decepcionado – *as coisas nas quais participou não terminaram como ele as havia imaginado.* Mais adiante afirma: *meu mestre serve à causa da liberdade. Ele mesmo se* *libertou quase que por completo de toda classe de deveres desagradáveis. Às vezes, por isso, me dá a impressão de que se insistisse menos em sua própria liberdade, poderia fazer mais pela causa da liberdade.*

Quando Brecht começou a trabalhar num poema que tem como fundamento o MANIFESTO COMUNISTA de Marx e Engels (em 1945, nos EEUU), dirigindo-se a Korsch amaldiçoou as distâncias geográficas no país onde estavam ambos exilados, pois *sua ajuda para mim é absolutamente indispensável.* Respondendo, disse Korsch: *suas 380 linhas do MANIFESTO COMUNISTA são uma obra de arte!* Ainda em SOBRE MEU MESTRE, Brecht afirma que o auxílio de Korsch é inestimável para seu trabalho: *ele descobre todas as debilidades. E em seguida faz propostas. Sabe muito. Acaba sendo difícil escutá-lo. Suas frases são muito grandes. Deste modo, ele me estimula a ter paciência.* E ainda: *Tem muitos planos, que poucas vezes realiza. Um veemente desejo de fazer tudo perfeito faz com que a maior parte das vezes se abstenha de fazer. Não gosta de dizer como chega às suas conclusões, muitas vezes surpreendentes. Pode ser que ele mesmo não saiba como, mas também pode ser que assim renda homenagem ao antiquado e enraizado vício de todos os mestres, que é de fazer-se de imprescindível.* Brecht afirma ainda que Korsch está a favor da luta, mas ele próprio não luta. É um homem que tem dificuldade de tomar decisões em sua existência pessoal: *Creio que tem medo. Mas o que teme é acabar envolvido em movimentos que encontrem dificuldades. Estima demasiadamente sua própria integridade, me parece.*

A amizade tem longa data. Em fins de 1932 e início do ano seguinte, Brecht, e também o romancista Alfred Döblin, assistiu às aulas ministradas por Korsch na escola Karl Marx, de Neukölln, no "Círculo de Estudos do Marxismo Crítico", conferências entituladas O VIVO E O MORTO NO MARXISMO (*Lebendiges und Totes im Marxismus*). E, como complemento a este seminário, um grupo de intelectuais se reunia na residência de Brecht, em Knie, para discutir aspectos da dialética materialista. Nestas reuniões, Brecht e Korsch apresentavam "teses" complementárias aos textos tratados no seminário (a informação é de Klaus Völker), acentuando a aplicação atual dos mesmos.

Curioso é o final do texto SOBRE MEU MESTRE, quando Brecht comenta: *Ele diz que sem dúvida é apenas um hóspede do proletariado. Não se sabe quando parte. Suas malas estão sempre prontas.*

Como influência decisiva em seu trabalho e em seu pensamento, além de Büchner e Wedekind, Brecht, em *Der Messingkauf*, cita o magnífico cômico Karl Valentin, *que atuava numa cervejaria.* Num curto escrito, de outubro de 1922, considera-o *uma das mais penetrantes figuras intelectuais de nossa época.* Valentin foi um ator extraordinário, autor também de canções e cenas e peças populares, que conduziu a análise do cotidiano a um nível de transbordante e revelador absurdo. Brecht chegou a trabalhar com ele. Valentin influenciou, mais diretamente, algumas cenas de suas peças, inclusive muitas de suas peças em um ato. E Brecht chegou a dirigir, juntamente com Erich Engel, em 1922 ou 1923, o filme MISTÉRIOS DE UM SALÃO DE CABELEIREIRO (*Mysterien eines Friesersalons*) com Valentin: uma comédia alucinada, marcada por um inventivo e demolidor humor negro. Em certa forma bastante surpreendente no quadro do racionalismo brechtiano, se fizermos naturalmente exceção da admirável cena dos palhaços em A PEÇA DIDÁTICA DE BADEN BADEN SOBRE O ACORDO (*Das Badener Lehrstück von Einverständnis*).

Em suas informações autobiográficas em *Der Messingkauf* ele ainda faz referência a seu teatro, que era pequeno, nele se representavam poucas peças e se formavam poucos atores. Cita os principais: Helene Weigel, Carola Neher, Lotte Lenya, Peter Lorre, Oscar Homolka, Ernst Busch, etc. O cenógrafo era Caspar Neher (que será discutido melhor na última parte), os músicos eram Kurt Weill e Hanns Eisler. Uma curiosa observação sobre seus colaboradores e amigos: o público da época não tinha forças para proporcionar uma glória legítima aos atores, mas ele próprio se empenhava em fazer cada um deles criar sua própria "aura". Num poema didático, por exemplo, aconselhava a Carola Neher como ela devia lavar-se pela manhã: *como uma pessoa célebre e como se estivesse posando para um pintor.* E sobre o grupo: *Todos eles eram bastante famosos, mas se apresentavam no palco como se fossem muito mais famosos: isto é, com modéstia.*

Brecht faz algumas importantes observações sobre questões que envolvem este trabalho coletivo consciente e inovador. Por exemplo, a respeito de uma encenação de TERROR E MISÉRIA DO III REICH (*Furcht und Elend des Dritten Reich*), que assistiu em Paris durante seu exílio, descreve a obra como um grande painel de gestos artisticamente dispostos: gestos de medo, e súbito silêncio, de acusação, de verdade sussurrada, de desconfiança ou ameaça, de perseguido ou perseguidor, etc. E analisa a eficácia da representação em função dos risos da sala: de felicidade quando os perseguidos burlavam seus perseguidores, de alívio quando se pronunciava uma palavra verdadeira e precisa. Exalta esta revelação simples e correta: *assim deve ser o riso dos inventores quando encontra a solução depois de muitos esforços.*

Comenta a questão da obediência a seus ensinamentos e regras de trabalho, indicando que sabia distinguir os erros cometidos por estas regras não serem seguidas ou por terem sido seguidas. Em OS FUZIS DA SENHORA CARRAR *(Die Gewehre der Frau Carrar)* a própria Weigel, dependendo de imprevisíveis circunstâncias, devidas aos acontecimentos cotidianos da guerra civil espanhola, em determinados espetáculos e em determinadas noites, chorava em cena contra sua própria vontade. O que em nada beneficiava o espetáculo. Mas atestava, com a falha (na qualidade de intérprete, ela chorava pela personagem), uma sensibilidade humanamente incontrolável e justa: *não penso que alguma das minhas regras tenha sido violada.*

Porque assim como seus atores não deveriam imprimir a suas interpretações o *selo do indiscutível,* não eram empregados que deveriam servir refeições, cujos sentimentos pessoais e privados seriam intromissões inadmissíveis, assim como não eram servidores do autor nem do público, nem funcionários de um movimento político nem sacerdotes da arte: *como indivíduos com uma postura política assumida, deviam levar adiante suas causas por meio da arte e por qualquer outro meio.* Seu pensamento precisa-se de forma irretorquível: suas regras destinam-se a pessoas que possuem critérios independentes, espírito de contradição e imaginação social – são *para pessoas que estão em contato com os setores progressistas do público e, por isso, são progressistas e podem ser considerados, sem reservas, como seres que têm idéias e sabem pensar.*

Esta *terceira noite* prossegue com o elogio de Helene Weigel, sua esposa. Muitos dos poemas sobre teatro que seriam anexados ao DIÁLOGO DE "A COMPRA DO LATÃO" mostram a atriz como modelo de um comportamento profissional que contraria o narcisismo habitual ou a inconseqüência não menos costumeira de tantos intérpretes. Brecht comenta um pequeno filme que realizou, mostrando Helene Weigel se maquiando: cada fotograma mostrava uma expressão completa, autônoma e com significado próprio. Cada expressão pode ser, assim, analisada e apreciada em seus momentos. Evidenciando que se compõe de uma infinidade de expressões *que são perfeitas em si mesmas.* Sua conclusão principal é a de que, graças ao conhecimento e domínio de seus recursos e expressivos próprios, o ator, reproduzindo-os, pode mostrar toda gama de estados emocionais *sem ter que experimentá-los em todas as ocasiões.*

O texto principal, neste sentido, é a QUEDA DA WEIGEL NA GLÓRIA, título aparentemente paradoxal, que encerra seu conteúdo: tornando-se uma atriz célebre, Helene Weigel renunciou a uma fama fundamentada na demonstração de sua própria grandeza, trocando os teatros da burguesia pelas salas freqüentadas pelo povo, "caindo na glória" de mostrar a grandeza dos personagens que representava. Esta glória, encontrada entre os oprimidos e perseguidos, numa época de grandes perseguições, fixava-se na recordação agradecida destes poucos: pois já que era impossível representar para grandes massas, contentava-se, e isso a fazia feliz, em dirigir-se a estes poucos. E quando representava o papel de uma operária, mostrava o proletariado com respeito *e não sacrificava o realismo pela imagem ideal, nem a imagem ideal pelo realismo, como acontece com tanta freqüência.*

Assim, desprezava as críticas (que não negavam sua arte, mas a acusavam de estar empregando-a em temas de menos importância) porque compreendia o entusiasmo dos operários que não lhe davam demasiada importância. Mas se preocupavam principalmente com os temas tratados. Brecht afirma que Helene Weigel sabia provocar, no público, não apenas emoções mas também pensamentos, aperfeiçoando sua arte ao ponto de estar em condições não apenas de fazer chorar os espectadores quando ela chorava, e fazê-los rir quando ela ria, mas também de fazer o público chorar quando ela ria e rir quando ela chorava. Não sem dificuldades, ela aprendeu que o que reproduzia no palco era mais importante do que ela mesma: quando, pretendendo elogiá-la (mas segundo os princípios a serem vencidos), alguém afirmou que ela havia não "representado" o papel de uma mãe operária, mas sim havia "sido" uma mãe operária (a idéia de que o ator "vive" seu personagem, enraizada na maioria), Helene Weigel, perturbada, respondeu prontamente: – *Não, eu representei; você gostou foi dela, não de mim.*

É este o verdadeiro elogio da Weigel, feito nos termos de Brecht. Por isso, diz ele, *os apreciadores da arte desapareceram e foram substituídos pela polícia;* por isso, *freqüentemente a atriz terminava suas noites numa cela da polícia.*

31

Uma série de fragmentos reunidos sob o título O EFEITO V *(Der V-Effekt)* retomam a questão do distanciamento, essencial ao novo processo de interpretação e encenação. Diversos conceitos são repetidos. Mas vale a pena ressaltar alguns aspectos, que introduzem noções mais exatas.

O filósofo define a técnica e seus objetivos com uma frase precisa: *assim como a empatia converte o acontecimento especial num fato cotidiano, assim o efeito de distanciamento transforma o que é* *cotidiano em especial.* O espectador já não fugirá do presente para refugiar-se na História: *o presente se converte em História.* E em seguida uma explicação mais exata e reveladora do valor do historicismo, como compreendido por Brecht: para que o espectador possua melhores condições de entender o personagem, e aqueles que a ele se assemelham, ou que estão situados numa situação análoga à sua, o intérprete deve colocar-se não apenas *fora* da esfera do personagem, mas também *numa etapa mais avançada* de seu processo evolutivo. Os clássicos do marxismo já ensinaram: a melhor maneira de compreender o macaco é estudá-lo a partir do homem, que lhe sucede no processo de evolução.

O historicismo de Brecht não é abstrato; insere-se no esforço de recusar ao espectador uma satisfação que se limite à esfera da consciência psicológica. Brecht quer incentivar uma reflexão que contribua para aumentar, revelar ou consolidar a consciência de classe do proletariado, acreditando na necessidade da transformação revolucionária ser realizada de forma consciente.

32

Outras considerações sobre o Efeito V, projeto de um teatro que se empenha na luta contra a reificação das relações humanas, recolocando o problema apontado no elogio a Weigel: o efeito de distanciamento se anula quando o ator faz desaparecer seu próprio rosto, colocando o rosto do personagem em seu lugar. O que deve entretanto fazer é mostrar a superposição de ambos os rostos. Uma série de indicações revelam técnicas válidas para uso nos ensaios. Por exemplo: na busca de detalhes específicos de comportamentos ditados pelo sexo, resulta extremamente útil que, em nível de preparação, como etapa de análise ativa, um ator represente um papel feminino. E vice-versa: algo de indefinível será incorporado à interpretação, pois parte de uma observação de fora. O mesmo sucede em casos que envolvem personagens de maior ou menor idade: o ator velho revelará algo do personagem jovem e vice-versa. Um trabalho, enfim, sempre subordinado à noção de que a particularidade é uma característica do geral. E através do geral se encontra o particular. O manejo da dialética é a arma fundamental da interpretação crítica moderna.

Brecht cita o curioso exemplo de uma peça imaginária na qual a última cena mostrasse os personagens da primeira em situação inversa (uma relação carrasco-vítima, por exemplo). A existência desta última cena certamente distanciará a primeira (e vice-versa): os atores saberão tirar proveito deste conhecimento para saberem como atuarem em ambas. A idéia permanece válida para peças que

tenham estrutura diferente: se o texto não tiver esta última cena, por exemplo, nada impede que, no processo de preparação do espetáculo, esta técnica venha a ser aplicada. Basta imaginar uma circunstância oposta.

Há ainda uma insistência em que, manipulando os conceitos de classe, é preciso não descuidar a necessidade de mostrar, em cena, homens e não princípios teóricos (por mais justos que sejam). Todo cuidado é pouco para exercer verdadeiramente um pensamento dialético no processo de análise e realização cênica: o indivíduo pertence a uma classe social, subordinada a certas leis e características precisas, numa determinada formação social, em função das relações de produção existentes. Mas um indivíduo não é uma classe. Não há uma relação absoluta, um vínculo mecânico entre ambas as entidades. Podem haver mesmo, entre elas, contradições severas e acentuadas. Inclusive, chega-se a um conceito de classe partindo igualmente do comportamento social de indivíduos que a formam. Lukács alerta: há uma distância entre a consciência psicológica do operário individual e a consciência psicológica da massa proletária e nada disso se confunde com a consciência histórica de classe.

Há também uma pergunta curiosa do dramaturgo: não existe, afinal, uma técnica de distanciamento na pintura surrealista? O filósofo responde que sim. Mas *estes complicados e refinados pintores*, procurando chocar o público através de um jogo de ordem e desordem de associações e representações, *são alguma coisa assim como os primitivos de uma nova forma artística.*

E, encerrando este trecho, uma questão de suma importância: o dramaturgo pergunta porque a insensibilidade burguesa acusava o comprador de latão de promover o desterro do "sentimental" para substituí-lo pelo "radical". Há nisso um mal-entendido, ambos concordam. Mas, precisa o filósofo, um mal-entendido que tem raízes profundas. Os burgueses, segundo seus interesses, gostam de afirmar que as massas rebeladas, na "confusão" de seus sentimentos, estão desconhecendo "a sensatez da ordem existente na sociedade". E gostam de dizer que os líderes destas massas só atuam "movidos por um frio raciocínio" que esquece a vida espiritual do povo, seus sentimentos éticos, familiares e religiosos.

A resposta do filósofo é exemplar, explicando as diferenças inconciliáveis entre o conceito de crítica para Brecht e para a burguesia: *as razões sensatas que ele* (Brecht) *lhes apresentava* (à burguesia) *não lhes despertava nenhum sentimento. E mais, os sentimentos da burguesia se revoltaram contra ele e contra suas razões. Para eles, era demasiado crítico. Além disso, ele não apelava nunca à razão da burguesia, mas sim à razão de seus inimigos. Aliás, para ele a crítica era* *apenas uma das medidas a serem tomadas para transformar as coisas. Para ele, queixas sobre o curso dos rios e sobre o sabor das frutas, já eram uma parte do trabalho. Ele recolhia estas queixas. A outra parte do trabalho consistia em construir diques e em melhorar a qualidade das árvores frutíferas. Sua crítica era uma coisa prática. Por isso diretamente vinculada aos sentimentos. Enquanto que a crítica deles permanecia no nível do ético e resultava estéril. Eles marcaram com o selo da esterelidade toda espécie de crítica. Inclusive a deles mesmos.*

Brecht tem consciência que, à burguesia interessa mascarar o real, iludir a verdade em função de seus interesses ou como resultado se sua (às vezes útil) "falsa consciência". Brecht quer dar ao proletariado mais um elemento capaz de despertar sua consciência de classe isenta de confusões ou vacilações. Por isso seu teatro procura estabelecer uma conexão entre o real e a totalidade. A técnica que propõe é um esforço de tornar este projeto realizável.

33

Brecht sempre teve um particular fascínio pela cultura oriental. Procurou inclusive incorporar alguns de seus elementos, em diferentes níveis. Para alguns, o Efeito V é uma técnica do Oriente. EFEITOS DE DISTANCIAMENTO NA ARTE DRAMÁTICA CHINESA *(Verfremdungseffekt in der chinisichen Shaulspielkunst)* encerra a *terceira noite*. Em algumas edições de *Der Messingkauf* o texto está suprimido: Brecht, em esquemas, havia planejado incluí-lo na *quarta noite*, mas, por continuar o aprofundamento da questão do distanciamento, os editores julgaram oportuno antecipá-lo. Brecht esteve em Moscou na primavera de 1935, onde assistiu, vivamente impressionado, a um espetáculo com o ator chinês Mei Lan Fang (nome que, literalmente traduzido, significa: "ameixeira com perfume de orquídea"), especialista em papéis femininos (durante muito tempo a "Ópera de Pequim" não admitia atrizes), que despertou entusiasmo e fascínio no Oriente e também na Europa e nos Estados Unidos (particularmente pelo seu histórico desempenho em "O Adeus da Favorita", obra clássica do teatro chinês). Nesta ocasião, quando encontrou-se com exilados alemães e com figuras de destaque do teatro soviético, apareceu em russo uma série de textos de Brecht, traduzidos por Tretiakov, com o título de O TEATRO ÉPICO. Em seguida Brecht escreveu NOTAS SOBRE A ARTE DRAMÁTICA CHINESA *(Bemerkungen über der chinesiche Schauspielkunst)* que mais tarde (provavelmente em 1937, após regressar de uma viagem a New York) aumentou e desenvolveu. A viagem aos Estados Unidos foi valiosa para Brecht repensar algumas de suas propostas. Ele e Eisler tiveram profundas divergências com os realizadores norte-americanos de sua peça A MÃE *(Die Mutter)*, que estreou em 19 de novembro de 1935 no *Civic Repertory Theatre*, pelo grupo *Theatre Union*. Brecht acusou o grupo, sobretudo, de não ter compreendido o processo de distanciamento, reduzindo o sentido e o significado de sua extraordinária adaptação do clássico romance de Máximo Gorki. Numa carta escrita a Piscator, que se encontrava em Moscou, escreveu Brecht: *Aqui, desperdiçaram "A Mãe" (mutilações estúpidas, ignorância política, subdesenvolvimento de todo tipo, etc)... Em linhas gerais, tiramos uma conclusão: tudo, menos ligações com os chamados teatros de esquerda. Eles estão dominados por pequenas camarilhas nas quais predominam os autores de teatro. E praticam o pior estilo empresarial de uma Broadway, carecendo de sua qualidade profissional. Que não é muita, mas já é alguma coisa.*

EFEITOS DE DISTANCIAMENTO NA ARTE DRAMÁTICA CHINESA é um dos textos mais orgânicos do pensamento teórico de Brecht.

34

O teatro chinês, desde milênios, utiliza o efeito do distanciamento: esta técnica, constantemente aperfeiçoada, constitui um dos núcleos básicos do processo de trabalho do ator. Palavras e atos são aceitos ou recusados pelo espectador sempre no plano do consciente: é a razão que criticamente se apropria do que é mostrado em cena. O teatro se torna uma diversão que instaura não apenas o prazer, mas também um ato de reflexão produtivo. Este recurso, diz Brecht, não é um privilégio da arte dramática oriental: em forma primitiva pode ser reconhecido em representações teatrais de feiras ou festas populares. E revela-se igualmente nos espetáculos circenses. Até mesmo nas pinturas populares: Brecht cita como exemplo o estilo de pintura empregada na reprodução do quadro "Fuga de Carlos o Temerário após a batalha de Morat" exibido em muitas feiras populares alemãs – há um efeito de distanciamento que não existe no original: o tema é descrito pelo pintor que refaz o quadro de maneira a criar a impressão de *um acontecimento "fora do comum", como algo surpreendente.* As deficiências técnicas não impedem que o quadro faça ressaltar o inesperado: *o assombro maneja o seu pincel.*

O ator chinês, trabalhando num meio de expressão fundamentado numa difícil e refinada gramática de símbolos (e talvez nasça daí o código gestual brechtiano), acentua a distância que o separa do espectador, desejando assombrá-lo. Sabe suspender a ação e até o gesto e encarar com firmeza o espectador. Alguns de seus procedimentos habituais: o ator não representa como se existisse uma quarta parede, nega a ilusão típica do teatro europeu e demonstra ter plena consciência de estar sendo assistido (assim como os acrobatas, escolhe, com tanqüila serenidade, as posições em cena que permitam que o público o observe melhor) e ao mesmo tempo o próprio ator se observa a si mesmo (mostra por exemplo uma nuvem indicando suas características e como que voltando-se continuamente ao público para dizer "não é assim mesmo?"), controla sua expressão e seus gestos, separa sua expressão facial (representação da pessoa que observa) do *gestus* (a representação da nuvem) sem que uma coisa prejudique a outra. Porque a atitude de seu corpo está inteiramente refletida em seu rosto e lhe confere expressão (olhar para o chão para avaliar o espaço que dispõe para seus movimentos não quebra sua concentração nem o assusta pelo perigo de quebrar a ilusão): seu rosto mostra o controle de quem diz alguma coisa com cuidado e precisão e em determinado instante exprime o triunfo de ter logrado sua intenção. Sua expressão facial é como uma página em branco onde inscreve os movimentos do corpo. O que ele representa parece digno do assombro e do espanto porque olha com estranheza para si mesmo e para seu trabalho: um fato reproduzido é apresentado como um acontecimento histórico. Mas não há total renúncia à identificação: o espectador se identifica com o ator *em sua condição de observador*. E assim se cultiva no público a atitude de observação e contemplação. A disciplina rigorosa do ator chinês, como exemplo de uma extrema teatralidade totalmente oposta ao realismo tradicional, ainda hoje está preservada na Ópera de Pequim.

Há frieza neste processo? O intérprete representa paixão e emoções mas não se abandona ao calor da paixão e da emoção: *nos instantes de profunda emoção do personagem representado, o intérprete segura um punhado de seu cabelo e o morde. Mas como se estivesse cumprindo um ritual; falta nele a erupção.* O ator mostra um personagem que perdeu o controle. Mas não perde o seu: exibe os sinais exteriores do ato. O que nos exibe é a repetição de um fato que não aconteceu com ele: trabalha com consciência, extraordinário preparo artístico, economia de movimentos diferenciados. Ao contrário do ator ocidental, que exaustivamente procura identificar-se com o personagem que representa e empenha-se igualmente em fazer o espectador identificar-se com ele. Neste, uma vez atingida esta operação de conversão, sua arte está praticamente esgotada. Transformado em caixeiro de banco ou médico ou general, não mais necessita da arte dramática, assim como qualquer destas pessoas dela não necessita na "vida real". Este esforço é particularmente difícil e Stanislavsky sistematizou uma série de técnicas para facilitar seu êxito, que precisa renovar-se em cada espetáculo – o que o encenador russo chama de *creative mood*. Mas o ator não pode sentir-se outra pessoa durante muito tempo, o cansaço leva-o a copiar características exteriores ou supérfluas do outro e o efeito sobre a platéia se debilita de maneira alarmante. Qual o motivo? Tudo não passou de um ato "intuitivo", um ato obscuro, cumprido no nível do subconsciente, que não pode ser controlado: *têm uma espécie de má memória.*

O ator chinês não conhece estes problemas: se limita a *citar* o personagem que representa, *mas com que arte faz isso! necessita apenas um mínimo de ilusão*. Pergunta Brecht: que ator ocidental da velha escola, *com exceção de alguns cômicos*, seria capaz de exibir os elementos de sua arte como fez o ator chinês Mei Lan Fang, vestindo um "smoking" sem luzes especiais, cercado por um público de "conhecedores"? E conclui: *a comparação com a arte cênica asiática revela toda a falsidade da nossa.*

35

Surge assim o efeito de distanciamento para conduzir o espectador a uma consciência histórica. Não como ausência de emoções mas sim como afirmação de que as emoções da cena não têm que coincidir com as do personagem representado. O ator pode provocar em si mesmo as emoções que representa, mas mostrando seus signos exteriores: pode exibir uma repentina palidez, alcançada por meios mecânicos. Por exemplo: cobrindo o rosto com as mãos que estão com as palmas untadas de um cosmético branco. Brecht insiste em que *uma atuação deste tipo é mais sadia e, a meu ver, mais digna de seres racionais. Exige uma grande dose de penetração psicológica e de experiência de vida e uma aguda captação daquilo que é importante para a sociedade. Também neste caso está sendo cumprido um processo de criação; certamente mais elevado, pois se realiza na esfera da consciência.*

O ator chinês não atua em transe. Pode ser interrompido a qualquer instante e saberá retomar sua demonstração, imperturbável, do instante em que parou. Aqui não há nada de "momento místico da criação": *o processo de criação já estava concluído quando ele se apresentou diante de nós.*

A questão que Brecht se coloca a seguir é fundamental. Esta é uma técnica transportável para o teatro ocidental? Não se trata de um conceito artístico inseperável do teatro chinês, com sua linguagem e tradições específicas? Na verdade é a questão essencial que hoje coloca a todos os homens de teatro diante do próprio Brecht. Suas propostas são assimiláveis? É possível criticamente descobrir nelas a utilidade para os tempos de hoje e para realidades nacionais e sócio-culturais diferentes daquelas em que se originaram as teorias do teatro épico e do teatro dialético? Como trabalhar neste sentido? Recusando a cópia mecânica e descobrindo, pela prática conseqüente, os processos técnicos e artísticos equivalentes? Exemplos de realizações dos mais diferentes teatros do mundo de hoje, sobretudo em países do chamado "terceiro mundo", atestam que a resposta é indiscutivelmente positiva. E que apenas uma compreensão aprofundada e dialética do pensamento de Brecht, auxiliada por um entendimento objetivo das contradições reais de cada formação social, por um conhecimento concreto das lutas de classe em cada país e em cada instante histórico, com suas correções particulares e suas táticas e estratégias intransferíveis, podem, através da constante prática, traduzir resultados não definitivos, mas *em processo*.

Brecht, no caso do teatro chinês, ressalta que o entendimento não é fácil: à primeira vista os elementos do distanciamento do teatro chinês não parecem aplicáveis ao teatro realista e revolucionário. Muitos de seus objetivos e motivos parecem obscuros. Efetivamente, os chineses extraem este recurso da *magia*. E seus segredos, de como alcançá-lo, são guardados como fórmulas para iniciados. São propriedade da tradição milenar e reservados para uma minoria de conhecedores. Mas trata-se, acentua Brecht, da expressão de uma técnica ainda primitiva: uma primeira etapa da ciência.

Assim, verdadeiro matemático não é o que aceita passivamente que dois e dois são quatro: talvez seja aquele que não consegue captar o sentido desta afirmação. Escreve Brecht: *o homem que pela primeira vez olhou com espanto uma lâmpada balançando numa corda e em vez de achar isso natural, achou muito significativo que se balançasse, e que se balançasse daquela e não de outra maneira, aproximou-se muito da compreensão do fenômeno e da maneira de como dominá-lo.*

Esta atitude é certa para a ciência mas não será para a arte? *Por que a arte não deveria, naturalmente com seus próprios meios, contribuir para a grande tarefa social que significa dominar a vida?* Assim, os únicos que saberão extrair proveito de uma técnica como o efeito de distanciamento na arte dramática chinesa serão *aqueles que necessitem deste recurso técnico para fins sociais bem definidos.*

36

O novo teatro alemão não desenvolveu suas técnicas de distanciamento a partir da influência oriental, que, diz Brecht, nunca antes se manifestou na arte dramática daquele país. Foi um esforço independente que, fundamentalmente, perseguia *a "historicização" dos acontecimentos representados.*

Este é afinal o simples e verdadeiro sentido do teatro épico: as cenas devem ser representadas de forma que o significado histórico, nelas encerrado, seja evidenciado. E também as falas devem ser ditas de forma a sublinhar o caráter histórico de um determinado estado social. Qualquer acontecimento precisa ser exibido como único, para que um comportamento ou um costume seja exposto de forma a permitir que deles se extraiam conclusões sobre toda a estrutura social (portanto transitória e transformável) de uma época específica. Na parte final de seu longo texto, que concluirá com a afirmação de que o novo teatro necessitará do efeito de distanciamento para exercer a crítica social e para fazer o relato histórico sobre transformações já consumadas (válido portanto para o capitalismo como para o socialismo), Brecht faz uso de exemplos tirados de dois espetáculos a que assistiu em Nova Iorque: UMA TRAGÉDIA AMERICANA (*An American Tragedy*), adaptação de Piscator do romance de Theodore Dreiser, encenada por Lee Stransberg com o *Group Theater* e ainda uma peça de S. Ornitz encenada em Nova Iorque pelo *Yiddish Theater*, cujo nome não cita.

O essencial desta parte final é aquilo que ele mesmo denomina *uma breve incursão na história da filosofia*, para definir o conceito de historicização, noção básica de todo o texto: o teatro burguês privilegia o *intemporal*, a representação do homem se atém ao que é definido como *eternamente humano*, a trama das peças se baseia em *situações gerais*, através das quais se expressa o *homem com H maiúsculo*, o homem de todos os tempos e de todas as raças e de todas as classes. É a visão idealista e metafísica. Que nega a História e a transformação, ignorando deliberadamente o significado concreto da vida social. Ressalta Brecht: *esta concepção pode admitir a existência da História. Mas continuará prescindindo da mesma. Algumas circunstâncias se modificam, o meio se transforma; mas o homem não muda. A História vale para o meio, não para o homem. O meio é alguma coisa curiosamente carente de importância, considerado como um simples pretexto. É uma quantidade variável e desumanizada. Na realidade, existe separado do homem, confronta-o como uma unidade autônoma, enquanto o homem é uma quantidade invariável e fixa. A concepção do homem como uma variável do ambiente, e do ambiente como uma variável do homem, isto é, a compreensão do ambiente em relação ao homem, é fruto de uma nova maneira de pensar: o pensamento histórico.*

Não deixa de ser curioso, para finalizar, assinalar que se o teatro oriental, particularmente o chinês, teve considerável influência no trabalho de Brecht (ainda hoje visível em certas encenações do *Berliner Ensemble*), a recíproca não parece verdadeira: Brecht só seria encenado na China em 1958 (MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS, em Xangai) e depois somente em 1979 (GALILEU GALILEI, em Pequim). Mas é necessário ressaltar também que Brecht está razoavelmente presente no moderno panorama teatral japonês,

quarta parte

TAETRO OU TEATRO?

> Um teatro do qual não se pode rir,
> é um teatro do qual se deve rir.
> Gente sem humor é ridícula.
>
> *Brecht*, em
> DIALOGE AUS DEM "MESSINGKAUF"

37

Finalmente, a *quarta noite*, também apenas fragmentos: a CONVERSA DO ESCRITOR DE PEÇAS SOBRE O TEATRO DO CENÓGRAFO CASPAR NEHER *(Rede des Stückschreibers über das Theater des Bühnenbauers Caspar Neher)*, o texto curto CONVERSA DO DRAMATURGO SOBRE A DISTRIBUIÇÃO DE PAPÉIS *(Rede des Dramaturgen über Rollenbesetzung)* e ainda A CRÍTICA ALEGRE *(Die Fröhliche Kritik)*, a DEFINIÇÃO DA ARTE *(Definition der Kunst)* e A PLATÉIA DOS ESTADISTAS *(Das Auditorium des Staatsmänner)*. Os dois primeiros textos não estavam previstos para *Der Messingkauf* e foram publicados pela primeira vez em 1952 no TRABALHO TEATRAL *(Theaterarbeit)*, editado pelo *Berliner Ensemble*. O último, nos planos de Brecht, seria efetivamente o encerramento da obra.

No primeiro texto, Brecht faz o elogio de Caspar Neher, a quem costumava chamar *arquiteto do palco:* descrevendo algumas de suas idéias fundamentais, e relatando como trabalhava, aponta-o como *o maior cenógrafo do nosso tempo*. Neher foi fiel companheiro e colaborador de Brecht nos primeiros anos. Uma vigorosa identificação de princípios e identidade de propostas torna hoje impossível (e inútil) procurar distinguir onde começa o pensamento de um e acaba o de outro. As fotos das montagens que Brecht e Neher realizaram juntos atesta uma coerência significativa: a mesma unidade, realizada a partir da acentuação crítica das contradições, firmemente enraizada na vida social objetiva, que transborda da fascinante colaboração (idêntica, no nível da música, entre Brecht e Hanns Eisler).

O texto pode ser lido como um modelo que indica a maneira científica e criativa de um cenógrafo interessado na construção da cena épica. Brecht afirma que Neher lia os textos sem qualquer servilismo, fazendo uso de uma soberana sabedoria. Trabalhava a partir de esboços provisórios que constituíam pontos de referência inclusive para o aprofundamento do trabalho dos intérpretes e do encenador: estes primeiros passos, que Brecht define como pequenas e delicadas obras de arte, aproveitavam o resultado dos ensaios mas também sugeriam movimentos e agrupamentos cênicos e até mesmo indicavam hipóteses de gestos, chegando em certos casos ao ponto de apontar elementos para a caracterização psicológica dos personagens e mesmo da maneira como deveriam dizer suas falas. Enfim, uma contribuição decisiva e permanente que não aceita esgotar-se no nível habitualmente compreendido como tarefa do cenógrafo: é um trabalho de criação artística e de vigilância crítica que se integra no coletivo, empenhando-se, no plano da linguagem visual, na concretização de um teatro novo.

Brecht diz que os cenários de Neher eram *importantes testemunhos da realidade*. Testemunho artístico e filosófico que se alimenta da capacidade de demorar-se o tempo efetivamente necessário para decidir, por exemplo, onde situar uma cadeira. Consciente de que o espaço cênico define e transmite idéias decisivas ao espectador. Confiante na elaboração constante da linguagem visual do espetáculo, tradução material de pensamentos e reflexões.

Brecht enumera o cuidado meticuloso de Neher com objetos e adereços de cena: sua preocupação para que os móveis fossem *confeccionados com arte, mesmo os mais miseráveis. Porque os indícios da miséria e do baixo preço têm que ser executados com arte.* Neher imprimiu a noção de envelhecimento histórico dos objetos construídos e da necessidade de utilizar ao máximo objetos realistas, hoje um selo inconfundível dos espetáculos do *Berliner Ensemble.* Escreve Brecht que muitos destes adereços *são peças de museu.* Ele possuía a consciência de que cada detalhe possui sua história, seu uso, seu desgaste social. E estas marcas visíveis traduzem significados: *estes pequenos objetos que o ator segura – armas, instrumentos, bolsas de moedas, talheres, etc. – são sempre autênticos e resistem à análise mais cuidadosa.* Os materiais empregados na construção dos mesmos são usados em função da necessidade específica da peça.

No que se refere ao cenário, sua arquitetura, ambientes interiores ou exteriores, honra sua capacidade de observação e sua imaginação: *em seu cenário não há casa, galpão, oficina ou jardim que não mostrem as marcas dos homens que os construíram, neles viveram ou trabalharam.* Sua criação, insiste Brecht, parte sempre dos homens e do que com eles acontece. E os resultados que obtém são verdadeiros estímulos que excitam a imaginação do espectador, geralmente paralizada pelo excesso de detalhes realistas: Neher conhece a arte da "seleção". E, sendo um grande pintor, é sobretudo um engenhoso narrador, que sabe como ninguém que *tudo o que não está existindo em função da narração, acaba por prejudicá-la.*

Uma das características dos trabalhos de Neher, imagem constante nas primeiras encenações de textos de Brecht e fácil identificação visual das primeiras montagens do *Berliner Ensemble*, é a divisão do espaço cênico em dois planos: detalhes definem o local da ação, em "primeiro plano", com um mínimo de recursos expressivos, onde tudo é vigorosamente indispensável e carrega consigo a marca do tempo e do uso; e finalmente uma espécie de fundo completa o cenário, imagem pintada ou projetada, um painel mais amplo ou uma paisagem mais abrangendora, que pode ou não permanecer invariável durante todo o espetáculo. A representação estabelece, a partir desta tática divisão, uma articulação dialética que dimensiona em nível bem mais expressivo e revelador o conteúdo social de cada instante. Além disso, recorda Brecht, esta solução exemplar, durante muitos anos fielmente seguida ou até mesmo mecanicamente copiada por encenadores brechtianos (ou que se dizem brechtianos), não apenas oferece imensas possibilidades à narrativa como igualmente não deixa o espectador esquecer que está diante do resultado do trabalho de um cenógrafo. Isto é: o que o espectador está assistindo é a um espetáculo de teatro, não à vida real.

38

Inúmeros outros escritos de Brecht poderiam ser consultados com proveito para o entendimento de sua busca de uma cenografia útil a seu projeto cênico. Estão incluídos, em seus escritos sobre teatro, no bloco intitulado SOBRE A ARQUITETURA CÊNICA E A MÚSICA DO TEATRO ÉPICO, textos escritos entre 1935 e 1942.

Para completar o que foi exposto a respeito de Neher, alguns pontos centrais destes escritos merecem ser rapidamente mencionados. Brecht parte da idéia fundamental de que cada espetáculo (e na *terceira noite* de *Der Messingkauf* um diálogo afirma explicitamente que o verdadeiro fim de todos os esforços do teatro é a representação, não o texto) *constitui uma tarefa social precisa.* Para isso é necessário voltar o olhar crítico para a arquitetura da cena e para todo o edifício teatral, com a disposição de modificar o que não serve. A necessidade de travar um diálogo crítico efetivo com o espectador pode determinar a alteração radical e completa dos dispositivos cênicos. Brecht toca na questão essencial do teatro de hoje: a relação entre palco e platéia. Ou seja, a relação entre espetáculo e espectador, núcleo irrecusável de toda a problemática do teatro moderno, sobretudo do teatro que se propõe ao desempenho de uma função sócio-política conseqüente. E em certos escritos toca igualmente em outro ponto essencial, que pouco desenvolveu teoricamente mas, na verdade, com seu trabalho prático como encenador (embora tenha se considerado um autor ou dramaturgo, não um encenador) e com as sugestões e propostas que deixou em seus escritos teóricos, apontou como um dos centros vitais da linguagem do espetáculo: os *signos da encenação*, desde que entendidos como elementos concretos de uma linguagem materialista e dialética, não como um sistema que se encerra em si mesmo, como jogo abstrato ou estatístico-matemático cultivado pelo vazio idealista do estruturalismo.

Outro ponto básico para Brecht, em relação à cenografia, seria o trabalho lento e paciente. A pesquisa e a experiência, desenvolvidas juntamente com a elaboração do espetáculo, interferindo e sendo constantemente "interferidas" pelos ensaios. Uma hipótese é uma hipótese: um cenógrafo não pode trazer soluções prontas e acabadas, resultantes de um trabalho individual e solitário, feito "em casa", porque seriam sugestões de ordem mágica. O trabalho coletivo e prático é a indicação mais segura para a descoberta das soluções mais eficientes. Cada hipótese exige uma verificação e está sujeita à reelaboração criativa.

Por outro lado, o cenógrafo é o criador de imagens sociais, no sentido mais literal da expressão: depende dele boa parte da eficácia artística e social da linguagem visual do espetáculo. Deve tornar evidente seu trabalho: cordas ou madeiras que sustentem portas ou paredes precisam ficar visíveis ao espectador. Assim como as fontes de iluminação não devem ser escondidas, também a "armação" da cenografia necessita estar permanentemente exposta: não se trata de dissimular o teatral, mas sim, ao contrário do velho teatro, exaltar seus elementos e portanto seus valores. A teatralidade, em sua concepção mais primária, será uma das questões fundamentais do teatro de Brecht. Em certo sentido sua poética repousa no conceito de teatralidade: a realidade do teatro é ser teatro.

ECA USP BIBLIOTECA 21239

A importância extrema do trabalho do cenógrafo encontra um sentido mais nítido quando é pensado como parte fundamental da elaboração de um espetáculo que recuse a ilusão, como conseqüência imediata e lógica da recusa da identificação e da dramaturgia aristotélica. O cenógrafo precisa mostrar o mundo. Fornecer estas imagens para os olhares críticos da platéia (e se estes olhares não forem críticos, precisa saber como manipular sua gramática para torná-los críticos). Neste sentido, os atores serão o mais importante na representação, mas a tarefa da cenografia não poderá nunca reduzir-se a reservar-lhes espaço no palco. Os movimentos e agrupamentos cênicos, as chamadas "marcações" e também os gestos coletivos, são parte inseparável da arquitetura da cena. Brecht cita o exemplo imaginário de um absurdo que mostra com clareza a necessidade de uma integração estreita entre encenador e cenógrafo, pois ambos constroem uma unidade que não pode ser construída a partir de individualismos: imaginem um quadro que fosse realizado em duas etapas – um pintor faria os móveis, os objetos e desenharia enfim todo o ambiente, e depois outro pintor colocaria os personagens nas cadeiras e nos espaços deixados livres, segundo a disposição do primeiro...

Num curto texto inacabado, intitulado ESQUEMA DAS DOSES EFICAZES, escreve Brecht: *O arquiteto da cena facilitará o exame crítico daquilo que faz, se estabelecer um pequeno quadro dos efeitos possíveis. E se assinalar, para cada cena de cada peça, as correspondentes doses eficazes. Podem ser considerados como efeitos: os traços sociais característicos, os traços históricos característicos, os efeitos de distanciamento, os efeitos estéticos, os efeitos poéticos, as inovações técnicas, os efeitos que recorrem à tradição, a destruição da ilusão, a exibição de objetos.*

A fascinante questão da música, um dos elementos básicos do teatro épico, infelizmente não é tratada no *Der Messingkauf* e escaparia aos nossos propósitos (seria inclusive necessário que os "especialistas" se pronunciassem) levantar o problema neste texto. É preciso, entretanto, lembrar sua extrema importância em todos os níveis de elaboração da teoria do teatro dialético: Brecht fez da música uma arma a mais, sabendo, com seus colaboradores, principalmente Kurt Weill e Paul Dessau, e mais que todos Hanns Eisler, pesquisar os efeitos que podem ser alcançados através da articulação dialética entre canto e palavra, música e letra, tempo e ritmo, melodia e andamento, etc... Detendo-se fundamentalmente na elaboração das infinitas possibilidades do arranjo concebido como instrumento crítico.

Inúmeras são as questões que envolvem a realização prática do espetáculo épico que foram afinal, deixadas de lado nos escritos incluídos em *Der Messingkauf* (aliás, o primeiro plano de Brecht incluía até um texto sobre Chaplin). Um problema aparece como estranha exceção, pois isolado não alcança um significado mais revelador, apesar da justeza de suas afirmações: é um artigo curto sobre o controvertido problema da distribuição de papéis. Mais parece um enumerar de conselhos bastante sensatos. Parte do fato de que geralmente os papéis são distribuídos, nas produções tradicionais, sem qualquer reflexão, segundo critérios insustentáveis: *como se todos os que amam e são amados fossem belos. Como se todos os bons oradores tivessem uma bela voz.* Brecht chama a atenção para outros pontos: há atores que dificilmente concebemos em papéis de príncipes, mas há príncipes diferentes uns dos outros. Hamlet é um príncipe entre milhares de outros, *mas, pelo menos, todos foram educados para mandar...* Este talvez seja um "critério" mais respeitável...

Muitas vezes um ator precisa ser escolhido em função de outro, porque é a dupla que conta. Mas é fundamental não fixar um intérprete num só tipo de personagem: inclusive é essencial dar ao ator a possibilidade de desenvolver-se, há uma escala de progresso no nível da atuação que precisa ser levada em conta e respeitada. A questão de permanecer representando sempre papéis semelhantes é delicada: só os melhores conseguem realizar a proeza sem impedir que as diferenças entre estes personagens sejam eludidas.

Usar características físicas como critério é infantil, diz Brecht. Pensar no temperamento, seria simplificar demasiado o problema: *cada pessoa contém todos os tipos de temperamento. E quanto mais ator for, mais vale esta afirmação.* Por outro lado, temperamentos que estejam reprimidos, uma vez exteriorizados produzem resultados impressionantes. Enfim, os papéis, tanto principais quanto secundários, *são mapas com espaços em branco.* Portanto os intérpretes devem cultivar em si todos os temperamentos, pois *seus personagens só serão vivos se viverem de suas contradições.* Conclui Brecht que é extremamente perigoso designar o elenco a partir de características particulares. O problema é mais complexo e possui inúmeras implicações. Este texto, afinal, é limitado. Mas encerra uma saudável advertência: qualquer precipitação ou ato irrefletido, ou qualquer critério que não incorpore a totalidade da proposta, pode acabar causando sérios e irreparáveis danos à elaboração de uma concepção cênica.

Para muitos a palavra "crítica" assusta: é tida como sinônimo de monotonia e cansaço. Brecht bate-se contra estes preconceitos difundidos por aqueles que preferem que a atividade crítica não seja nunca exercida, pois os questionaria. Inicialmente, em A CRÍTICA ALEGRE, algumas questões: experimentar os sentimentos dos personagens, viver espiritualmente seus atos, provoca um estado de prazer para o intérprete. Mas pode a crítica despertar o prazer? A atitude crítica não é exclusivamente racional? As respostas apenas encaminham as questões: existem muitos tipos de prazer, inclusive aquele que consiste em comparar o comportamento de alguém com o de outros (ou até mesmo com o nosso próprio comportamento), daí os personagens precisarem ser mostrados de forma que o espectador compreenda que não são apenas aquilo que são e não foram "feitos" para agirem daquela maneira; por outro lado, os sentimentos também interferem na operação crítica, que não é exclusivamente um movimento da razão (sendo até possível que a missão do ator seja justamente a de organizar a crítica através dos sentimentos), sendo necessário não esquecer que ela se origina das crises e as intensifica; e existem diversos tipos de conhecimento, inclusive os que se extraem dos sonhos e dos pressentimentos ou das preocupações e das esperanças. Em seguida Brecht afirmará que intuição e conhecimento não se contrapõem: a intuição se transforma em conhecimento e o conhecimento em intuição. Assim como os sonhos se transformam em planos. E os planos em sonhos. É necessário rejeitar qualquer divisão arbitrária e falsa que terá como resultado apenas uma redução da natureza do homem, subordinando-a a uma série inadmissível de preconceitos.

A discussão chega ao ponto nevrálgico: admitindo um teatro (ou *taetro*) que se proponha a ensinar, ao mesmo tempo que a divertir, os opositores do filósofo de *Der Messingkauf* afirmam que as finalidades não devem ser demasiado evidentes e que os propósitos didáticos, que afinal "podem" existir, precisam ser cumpridos de forma a passarem desapercebidos. Este é o núcleo do debate nesta altura: o teatro didático, ou a intenção didática do teatro dialético. O filósofo responde prontamente: *creiam-me: os que querem que o processo didático passe desapercebido, o que não querem é o processo didático. Agora, que a finalidade não deve ser demasiado evidente, isto é outra coisa.*

Pouco a pouco parece que o ator de *Der Messingkauf* começa a ser parcialmente convencido dos argumentos do filósofo: ele chega a entender, por exemplo, que pensar é *uma forma de conduta, de* *conduta social (ein gesellschaftliches Verhalten). No ato de pensar existe a participação de todo o corpo com todos os sentidos.*

41

Um trecho quase isolado discute um aspecto fundamental das tarefas políticas do espetáculo, levando em conta, de forma conseqüente e isenta de qualquer radicalismo ingênuo, as contradições da platéia. Em outro escrito Brecht já afirmou que a representação tem o dever de incentivar e promover por todos os meios a seu alcance, o debate na sala de espetáculos, não temendo dividir a platéia, mas ao contrário acentuando esta divisão (que, em última análise, é uma transposição inevitável da luta de classes). Aqui ele parece concluir o contrário (ao menos como uma alternativa também possível): a sociedade está dividida em classes mas a arte pode provocar certa unidade no público, na medida em que os aspectos progressistas se destaquem e se imponham. E cita o entusiasmo de espectadores burgueses que aplaudiram O ENCOURAÇADO POTEMKIN de Eisenstein: o filme conseguia, em certos níveis, provocar uma repulsa contra as forças repressivas (o que, aliás, corresponde inclusive a certas imagens nas seqüências do cais de Odessa, sem que isso implique qualquer perda de significado proletário ou revolucionário: é, na verdade, fruto de uma consciência crítica profundamente realista, que cria um painel reconhecível e verdadeiro de confronto social, analisando o real tal qual ele se apresenta, sem cair no infantilismo esquerdista ou no idealismo inócuo). As colocações básicas de Brecht, neste sentido político, são as de que os opositores do proletariado não constituem uma massa reacionária uniforme. E nem mesmo o indivíduo que pertence a estas classes dominantes é uma unidade integralmente hostil. Pois a luta de classes se projeta dentro dele *(Der Klassenkampf erstreck sich in ihn hinein).* É oportuno comparar estas indicações, que em última análise se referem a uma compreensão real da composição social do público, com o modelo proposto para a interpretação do pequeno nazista: em ambos existe o emprego vivo do processo dialético de pensamento, vencendo qualquer tentação sectária.

42

A CRÍTICA ALEGRE termina com o elogio do humor. A discussão se aproxima do fim e os interlocutores do filósofo acabam compreendendo que toda a negação da arte, acentuada nos primeiros instantes, na defesa do *taetro* contra o *teatro,* resulta, afinal, no seu contrário. O que fica cada vez mais evidente, para que os "assustadores" propósitos do filósofo sejam alcançados, é a necessidade da arte. Inicialmente a meta parecia ser "não fazer arte", mas o que alguém conclui é que *para atuar como você deseja e para atingir os objetivos que você propõe, continua sendo preciso fazer arte.* Alguns dos elementos tidos como irremovíveis do conceito tradicional da atividade teatral é verdade que foram pouco a pouco sendo alijados. Mas afinal, restou intacto um deles: a leveza *(leichtigkeit)*: este teatro só pode realizar-se enquanto ato de conhecimento endereçado a um público se for cumprido com alegria e boa vontade. Com humor (certa ocasião Brecht afirmou que nunca conheceu alguém sem humor que tenha compreendido a dialética de Hegel).

Esta "leveza" está vinculada à seriedade da missão social, que se realiza também através dela. Com esta leveza é possível, diz Brecht, atingir qualquer grau de seriedade: sem ela não se conseguirá nada.

Chegamos aos dois temas finais destes diálogos: Revolução e Humor. E suas relações com o teatro. Brecht é particularmente claro nestas explicações. Será absurdo, num instante de guerra e violenta repressão, tratar questões de teatro, ou seja, de diversão? Ele esclarece: *estamos nos ocupando do teatro precisamente porque queremos encontrar um meio a mais para levar adiante a nossa causa.* Isto significa subordinar o teatro à política? A resposta é clara: *A urgência não nos deve levar a destruir este meio que pretendemos utilizar. Não se deve correr quando se tem pressa.*

Brecht ressalta a necessidade da violência como caminho revolucionário. Uma das questões centrais de sua obra dramática é justamente as perigosas armadilhas tecidas pela permanente tentação da bondade: a moral e a ética revolucionárias precisam, ao contrário, serem moldadas na convicção firme de que o trabalho político não é um mar de rosas. E exige um vigor implacável, pois a luta de classes é uma realidade cotidiana esmagadora. A decisão de perpetuar-se no poder é uma verdade da burguesia: para libertar-se, a classe operária e seus aliados devem estar prontos para uma batalha sangrenta. O pensamento político de Brecht mereceria uma análise mais cuidadosa. É irrecusável que sua "conversão" ao marxismo, nos primeiros anos, veio involuntariamente acompanhada de certo esquematismo. Mas sua própria obra quebrou as raízes de um possível sectarismo ideológico: seu teatro didático, por exemplo, durante algum tempo apontado como fruto de uma fase marcada por um radicalismo dogmático próximo até da pregação tipo jesuítica, hoje é lido a partir de uma perspectiva oposta – revela, sobretudo, um fascinante caminho que necessita ser urgentemente assimilado e retomado pelo teatro contemporâneo. E se constitui em permanente exercício prático, quase "vivencial", do pensamento dialético. Na verdade, o contrário do dogmatismo: um jogo cênico aberto e estimulante à discussão democrática, colocando na prática a oportunidade de um aprendizado ágil, certamente orientado mas nada cerceado por regras fixas. É significativo, neste sentido, que pouco antes de morrer, numa entrevista, Brecht tenha declarado que a seu ver o caminho para o teatro moderno estava apontado em sua peça mais controvertida e até incompreendida; a exemplar A DECISÃO, cuja tradução mais correta seria A MEDIDA *(Die Massnahme)*, escrita em 1930, com a colaboração de H. Eisler e Slatan Dudow. E, em certo sentido, um dos dramaturgos alemães que hoje retoma as conquistas de Brecht, desenvolvendo-se em desdobramentos imprevisíveis, incorporando a influência das mais diversas tendências contemporâneas, parece atestar a veracidade da hipótese: veja-se a obra fascinante de um ex-dramaturgo do *Berliner Ensemble*, hoje seguramente um dos mais vigorosos escritores da língua alemã, Heiner Müller.

Voltando a *Der Messingkauf*: a violência é necessária para acertar certas questões. Mas entre os intrumentos que podem contribuir para este acerto, *pode haver um que seja delicado, frágil, que exija uma mão leve*. A arte, enquanto arte, assumindo e aprofundando seus instrumentos expressivos, estruturada segundo as exigências do mundo de hoje, pode ser uma arma. Leve como um pequeno bisturi manejado com precisão e delicadeza pelos gestos de um cirurgião. Mas arma, a serviço da libertação.

Mas nada disso tem que ser feito de carranca fechada, com aspecto de doloroso e heróico sofrimento, com solenidade forçada ou com empenho crispado. Pretender conferir importância a uma coisa que não tem importância, valendo-se da solenidade imposta, é risível. Quando a importância existe, acentua Brecht, a solenidade brota por si mesma.

Por isso: *um teatro no qual não se pode rir, é um teatro do qual se deve rir. Gente sem humor é ridícula. (Ein Theater, in dem man nicht lachen soll, ist ein Theater, über das man lachen soll. Humorlose Leute sind lächerlich).*

43

Nas últimas páginas de *Der Messingkauf* Brecht chega a uma definição da arte. Mas aconselha que estas observações, que sintetizam as discussões anteriores, não devem ser usadas de forma independente ou totalmente abstrata. Arrisca: *poder-se-ia dizer que a arte é a habilidade de construir reproduções da vida em comum dos homens, reproduções capazes de provocar uma certa maneira de sentir, de pensar e de agir, que não seriam provocadas da mesma maneira, e com a mesma intensidade, se estivéssemos apenas diante da contemplação ou da experiência desta própria realidade. Tendo por base a visão e a vivência da realidade, o artista constrói uma reprodução que se destina a ser vista e vivenciada, na qual reproduz sua maneira de sentir e de pensar.*

Desta forma, a arte é uma imitação do real. E se destina a facilitar a compreensão deste real: o trabalho do artista revela mais que a simples contemplação ou vivência. Este trabalho de imitação, cujo objetivo é tornar a platéia mais esclarecida sobre a consciência de classe, foi aperfeiçoado para que apareça, com absoluta clareza, o mecanismo da realidade imitada. Assim, o artista, manifestando sua forma de sentir ou pensar, não permanece no nível do extravasamento de sentir ou pensar, não permanece no nível do extreavasamento de sua subjetividade. Ele descreve as relações sociais que os homens estabelecem entre si: há uma interação dialética entre uma componente subjetiva (que inclusive, no caso do teatro, abarca a própria margem de escolha e opção dos personagens) e uma componente objetiva (sempre há um espaço histórico determinado que é objeto de estudo: são as relações de produção de um instante preciso que servem de fundamento – Brecht possui lúcida consciência da totalidade da estrutura de uma formação social, por isso todo seu teatro analisa o modo de produção capitalista como um complexo integrado pelo nível econômico mas também pelas inseparáveis contradições político-ideológicas). Neste sentido, o artista mais útil (ou mais lúcido) será aquele que mostrar, através de suas reproduções, um conhecimento mais aprofundado da realidade. Seu ponto de vista, sua maneira de pensar e sentir, poderão vir a ser, neste caso, não apenas posicionamentos pessoais: serão a compreensão histórica justa e possível dos setores progressistas empenhados na transformação da estrutura social. Porque estas reproduções são feitas para que se possa intervir ativamente no processo social. Estamos no terreno do frio intelectualismo, como freqüentemente acusam muitos? Esclarece Brecht através das palavras de seu filósofo: *nós descobrimos que as imitações mais exatas desencadeiam paixões e emoções; e mais ainda, que paixões e emoções podem ajudar a tornar a realidade dominável.* Como afirma Lukács, com o capitalismo a consciência de classe atinge a fase em que pode tornar-se consciente. O teatro de Brecht se empenha em reforçar estes fatores ideológicos, necessários para a ação transformadora.

A arte velha tem que ser substituída pela arte dos tempos contemporâneos. Para formular seu projeto, foi necessário demolir conceitos e preconceitos. Usando uma ferramenta: mostrando-os como *históricos*. Portanto, não definitivos nem sagrados nem autônomos. Pura e exclusivamente, vinculados a determinadas estruturas de pensamento e hábito. A reflexão de Brecht, em sua insistência na urgência de um teatro novo para expressar questões novas, pareceu a alguns (a Lukács, por exemplo) um exercício desenfreado de formalismo. Na verdade em muitos de seus escritos existe uma tônica na questão formal, mas nunca vista como separada ou desvinculada dos problemas do conteúdo. Brecht não caiu nunca na armadilha de isolar ambos os termos. Acreditando e acentuando sempre a interação dialética que faz de ambos uma coisa só. Sua insistência repousa no nível da *estrutura:* esta sim, recebe atenção especial. Precisa ser mudada radicalmente: neste objetivo engaja uma batalha contra concepções dominantes, particularmente contra a dramaturgia aristotélica e o espetáculo ilusionista, denunciando a empatia e a identificação como armas a serviço da passividade e da vigência de valores ideológicos repressores. Seu esforço de transformação da forma, portanto, não deteve-se nunca no campo estéril do extravasamento de individualidades ou temperamentos particularmente geniais: ao contrário, encaminhou uma questão mais profunda – a elaboração das bases de um teatro, que poderia mesmo chamar-se *taetro,* com uma função social nova. Assentado em valores que as contradições e urgências dos dias de hoje impõem como tarefas imprescindíveis para que o teatro não se torne um instrumento desgastado e definitivamente inútil. De ontem, quando ele escreveu: mas de hoje. Porque seu pensamento, assimilado e transformado em função das realidades sociais e culturais de cada país, mantém-se estimulante e vigente, desde que não aceito como dogma mas sim como instrumento de reflexão e ação, ponto de partida não a favor mas contra a paralização criativa. Estabeleceu, assim, os fundamentos técnicos e práticos do teatro dialético.

A reflexão crítica sobre a questão da estrutura foi a lúcida resposta de Brecht contra a iniqüidade das renovações formalistas e contra os que imaginavam ser possível discutir uma problemática nova cerceados por margens limitadoras.

Para que estes valores pudessem ser expostos nos diálogos de *Der Messingkauf,* algumas questões precisaram ser tratadas com certo descontrolado radicalismo. Mas o final da obra parece conduzir tudo, com sensatez e serena tranqüilidade, a um *happy end* conseqüente. Brecht segue afirmando que a arte vinha realmente procurando reconciliar o homem com seu destino. Mas esta arte pretendia, em seus melhores instantes, consagrar-se a sua nova missão, sem deixar de ser uma velha arte velha. Por isso, diz Brecht, estas reformas ou inovações foram tudo com vacilação, tudo hesitante: tudo pela metade, com egoísmo e com a consciência suja. E nada pode ser mais inconveniente para a arte: *apenas quando se sacrificou a si mesma, ela pôde recuperar-se a si mesma.* É um "radicalismo" que não será aceito por Lukács.

O dramaturgo, em certa altura do diálogo, afirma que a língua alemã possui uma excelente expressão: *o artista se produz (der Künstler produziert sich).* A resposta do filósofo é exemplar: *É excelente, mas se for compreendida assim: no artista, é o homem que se produz enquanto homem, e a arte existe quando o homem se produz. (wenn man ihn so versteht, dass im Kunstler der Mensch sich produziert, dass es Kunst ist, wenn der Mensch sich produziert).*

Este penúltimo trecho vai acabar com uma brincadeira, que inclusive provocará uma pausa no diálogo, duas páginas antes do fim da obra: ironizando idéias do ator, o filósofo faz uma bela frase e pede para que todos se levantem a fim de que o reconhecimento de uma verdade perdure mais na memória – eles se levantam, o filósofo então propõe, aproveitando, que todos se dirijam ao banheiro, o que provoca uma reação irritada do ator, ao que responde o filósofo: *Por acaso eu também não estou obedecendo a um instinto, também não estou me submetendo a ele, não estou lhe rendendo uma homenagem? E ao mesmo tempo estou preocupado em fazer com que a solenidade encontre sua digna conclusão na banalidade.* Surge a única rubrica de todo o texto: *é feita uma pausa...*

44

Ultimos diálogos de *Der Messingkauf:* A PLATÉIA DOS ESTADISTAS. Conclusão, com conciliação entre protagonista (filósofo) e antagonista (ator), com intervenção e solidariedade da classe operária (eletricista).

O filósofo começa com uma afirmação valiosa: o *taetro* não é uma fórmula eterna, uma solução definitiva. Não funcionará para sempre. É um instrumento destinado a preencher as necessidades do momento, um período triste e sombrio. Em seguida o filósofo confessa que as condições de trabalho de que dispõe para realizar seus planos (afinal ele veio para "usar" os artistas, contratando-os para determinadas tarefas...) são as piores possíveis: não tem recursos, não tem casa, não tem teatro, não tem vestimentas e nem um pote de cosmético... Mais: não tem dinheiro para pagar os esforços dos atores e artistas, que, adverte, serão maiores que os dispendidos até então: não pode também falar em glórias e prestígio, não existem jornais que tornem célebres estes colaboradores... O operário, compreendendo que esta arte é sua, interfere: *a perspectiva não é muito agradável. Eu não exigiria isso de ninguém, porque estou cansado de gente que espera isso de mim. Quando reclamo o meu salário, eles me olham com cara decepcionada: "Você não tem então prazer com o teu trabalho?", "Você não trabalha pelo amor do próprio tra-*

balho?" Não, nós de algum jeito vamos pagar. Pouco, porque não temos muito. Mas sem pagar, não. Todo trabalho tem que ser pago.

O dramaturgo diz que os artistas certamente irão preferir trabalhar gratuitamente, se sentirão mais generosos, recusarão um pagamento quase simbólico. O ator está transformado! Defende a necessidade de receber pagamento, mesmo que seja mínimo: *isso organiza a nossa relação.* O dramaturgo adverte que além de renunciar a grande salário, o ator terá que renunciar a transformar-se todas as noites num rei. O ator responde, "convertido": *em troca disso, neste novo teatro parece que eu vou poder transformar os meus espectadores em reis. E não em soberanos imaginários, mas em soberanos verdadeiros. Em estadistas, pensadores, engenheiros. Que público eu vou ter! Formarão um tribunal diante do qual eu apresentarei o que acontece no mundo. E que lugar ilustre, útil e celebrado será o meu teatro, se for convertido no laboratório de todos os trabalhadores! Também eu vou agir segundo a palavra de ordem dos clássicos do marxismo: Tranforma o mundo, ele precisa!*

O operário encerra o DIÁRIO DE "A COMPRA DO LATÃO": *Soa um pouco solene. Mas por que, não, quando é uma grande causa que está em jogo? (Aber warum sollte es nicht so klingen dürfen, da ja eine grosse Sache dahintersteht?)*

45

Encerrando, *last but not least*, uma breve referência a uma questão extremanente fascinante e difícil (não abertamente tratada em *Der Messingkauf*, mas onipresente em suas páginas, como aliás em toda a vida e obra de Brecht), que ainda está a exigir, sobretudo dos pensadores marxistas, um exame crítico mais rigoroso e revelador: as relações de Brecht com as lutas e posições político-partidárias de seu tempo, especialmente suas opções e reflexões diante de problemas controvertidos como o trotsquismo e o stalinismo. E sobretudo seus posicionamentos frente a diferentes problemas de tática e estratégia do movimento comunista. Inclusive em seus últimos anos em Berlim, capital da R.D.A., onde chegou a enfrentar certos problemas com as posições oficiais.

Embora os aspectos mais significativos geralmente vinculem, de forma inseparável, questões artísticas e políticas, outros nitidamente se definem no campo específico da política. No primeiro caso é preciso sobretudo ressaltar a já mencionada polêmica travada com Lukács, minuciosamente relatada no valioso livro de Helga Gallas, TEORIA MARXISTA DA LITERATURA *(Marxistische Literaturtheorie)*. No segundo caso (que inclui uma agressiva polêmica com Thomas Mann) a questão, à primeira vista, parece mais

delicada. Em LUKÁCS, uma penetrante reportagem crítica sobre a vida e a obra do filósofo húngaro, Leandro Konder refere-se a certos problemas, afirmando inclusive que mesmo após a tomada do poder pelo nazismo, Brecht custou a compreender a importância de uma frente popular antifascista. Konder menciona a PLATAFORMA PARA INTELECTUAIS DE ESQUERDA de Brecht, na qual ele "se opunha à perspectiva da frente, sustentando que da luta contra o fascismo só podia participar quem nada tivesse a ver com a propriedade privada dos meios de produção (quer dizer: quem estivesse colocado a serviço da causa do socialismo e do proletariado). Sua genialidade como escritor não lhe assegurou naquele momento a compreensão – que Lukács teve – da situação e de suas exigências". Nesta PLATAFORMA, Brecht na verdade resume algumas das colocações que norteiam seu conhecido (e instrutivo) panfleto antifascista, CINCO DIFICULDADES PARA ESCREVER A VERDADE, redigido durante seu exílio, em 1934/35 (publicado em Paris numa revista de exilados alemães e distribuído clandestinamente na Alemanha de Hitler).

Sectarismo esquerdista desvinculado do entendimento ou discernimento da tática política necessária? Descontrolada expressão de uma justa indignação que ultrapassa os rumos traçados pela estratégia global do movimento comunista naquele instante histórico? Brecht com razão ou momentaneamente equivocado diante das tarefas políticas possíveis, num conturbado e decisivo período de batalha pela democracia e pelas mais essenciais liberdades do homem? O irrecusável é que ele sempre defendeu estes argumentos com eloqüente entusiasmo e inabalável certeza: em FASCISMO E CAPITALISMO, por exemplo, afirma que não pode haver sinceridade num chamado contra o fascismo se forem mantidas intactas as condições sociais que necessariamente o engendram – *quem não quiser abandonar a propriedade privada dos meios de produção, não se livrará do fascismo. Ao contrário, precisará dele.* Firme convicção de um resoluto comunista que não abre mão do direito de pensar por conta própria? Manifestação do tantas vezes condenado espírito de sincera rebeldia pequeno-burguesa que Brecht, segundo alguns de seus críticos, nunca teria conseguido superar?

Num célebre poema sobre o Partido, Brecht insiste:

O Partido somos nós.
Tu, eu, vocês – todos nós.
O teu casaco o esquenta, companheiro.
E ele pensa em tua cabeça.
Onde eu moro, ele está em casa:
Onde és atacado, ele combate.
Mostre-nos o caminho
Que é preciso seguir, e nós

Iremos juntos contigo; mas
Não sigas sem nós pelo caminho certo.
Sem nós
É o pior de todos.
Não te separes de nós!
Nós podemos estar errados
E tu podes ter razão. Por isso
Não te separes de nós!

A referida PLATAFORMA, escrita em oito itens, termina com um irrecusável mas talvez precipitado, por sua abstração, elogio do comunismo: como bem sabe o fascismo, o comunismo é seu único inimigo real, o mais perigoso – *não é correto avaliar se agora o comunismo é suficientemente forte; trata-se de fortalecê-lo. Segundo o fascismo – e também nisso o nacional-socialismo tem razão – o comunismo virá. A cultura terá sido destruída ou permanecerá com ele.*

Intitula-se, aliás, ELOGIO DO COMUNISMO *(Lobe des Komunismus)* uma das mais conhecidas canções de Brecht, com música de Hans Eisler:

Ele é sensato, todos o entendem.
Ele é fácil.
Tu não és um explorador,
Tu podes compreendê-lo.
Ele é bom para ti,
Informate-se sobre ele.
Os idiotas dizem que é idiotice,
Os sujos que é sujeira.
Ele é contra a sujeira e contra a idiotice.
Os exploradores dizem que é um crime.
Mas nós sabemos:
Ele é o fim dos crimes.
Não é a loucura, mas
O fim da loucura.
Não é o caos.
É a ordem.
Ele é essa coisa tão fácil,
Que é tão difícil de fazer.

São inúmeros, polêmicos, apaixonados e controvertidos, os escritos políticos de Brecht. Profundamente circunstanciais, redigidos ao longo de toda sua vida, marcada por intensa participação, com um entusiasmo às vezes incontido, em todos os níveis da luta pelo triunfo da revolução proletária. Pensar Brecht é refletir sobre a questão democrática. Ele instaurou a encenação e a dramaturgia como instrumentos dialéticos a serviço da construção de uma sociedade justa e livre. E como atividades abertas, democráticas. Defensor intransigente do marxismo-leninismo, num tempo difícil, perseguido pelo nazismo, não se isentou de análises críticas de novos

problemas, colocados pela realidade do poder soviético: investigou com isenção de ânimos algumas formulações de Trotsky e teceu comentários elucidativos e até surpreendentes, na época, sobre a questão do stalinismo. Em SOBRE A CRÍTICA A STALIN, por exemplo, denunciou, como uma das graves conseqüências do stalinismo, a *atrofia da dialética*. Inclusive afirmando que sem o conhecimento da dialética não é possível compreender transições como as que vão de Stalin enquanto motor a Stalin enquanto freio. Adverte: *A avaliação histórica de Stalin exige o trabalho dos historiadores. A liquidação do stalinismo só pode conseguir-se mediante uma gigantesca mobilização da sabedoria das massas através do Partido. Esta se encontra na linha reta que conduz ao comunismo.*

Sobre a morte de Stalin, publicou em abril de 1953 um pequeno texto, que tem provocado as mais diferentes interpretações: *Aos oprimidos de cinco continentes, aos que já estão liberados e a todos aqueles que lutam pela paz mundial, deve ter provocada uma parada no bater do coração ouvir que Stalin morreu. Ele era a encarnação de suas esperanças. Mas as armas espirituais e materiais que produziu existem, e existe também a doutrina para produzir armas novas.* Num curioso volume intitulado ME-TI – LIVRO DAS REVIRAVOLTAS *(Me-ti, Buch der Wendungen)* chegou a elogiar Stalin como um homem que constrói uma sociedade nova. Mas que em certo momento transformou-se num imperador entre os operários. O que não o impediu de defender Stalin contra Trotsky. O que igualmente não o impediu de ler Trotsky com atenção. E respeito.

46

São muitas as questões, inúmeras as dúvidas. Escapam das intenções deste trabalho. Não se trata, enfim, de instaurar um tribunal para julgar seus atos. É preciso estudá-lo em seu contexto histórico. Numa pouco divulgada nota de 5 de maio de 1940, em seu *Arbeitsjournal*, Brecht não reivindica a classificação de "escritor proletário": revela consciência de que sua atividade, como a de muitos outros intelectuais engajados na defesa do proletariado, pertence a um período histórico temporário, tem limitações e debilidades, sendo relativa e transitória. Mas planta sementes, inclusive porque desenvolve os meios de expressão. Ele escreve (indiretamente pedindo um espaço junto a Marx e Engels): *o melhor é que nos mencionem e utilizem como escritores burgueses dialéticos. Desta maneira seremos classificados junto com os políticos burgueses que fizeram da causa do proletariado a sua própria causa.* Indica assim um campo para a compreensão de seu trabalho. Está aberta também esta questão, estímulo à reflexão e certamente à polêmica.*

Se perguntarem se vocês são comunistas, mais vale como prova vocês mostrarem seus quadros do que a carteira de inscrição no Partido. *É a única frase de um texto de Brecht intitulado PINTORES COMUNISTAS. Com ela Brecht toca em aspectos de uma questão que ainda não foi avaliada em sua desafiadora complexidade: as relações pessoais que manteve com os comunistas e com o PC na Alemanha.*

Brecht sempre defendeu a irrecusável verdade de que o artista, para ser coerente e responsável, socialmente útil e efetivamente eficaz, precisa assumir integralmente seu posicionamento ideológico, utilizando-o como uma arma a serviço da verdade popular e democrática e das lutas pela transformação revolucionária da sociedade, através de seu trabalho prático. Ou suas obras, não sufocando os valores estéticos mas ao contrário conferindo-lhes uma dimensão nova, significam esta tomada de posição política, e assim traduzem em sua intimidade este visceral engajamento crítico e produtivo, ou são inúteis. Neste sentido é indiscutível que ser comunista é, no caso do artista, não simplesmente pertencer a uma organização revolucionária, mas sobretudo realizar uma arte comunista. É evidente que, no caso da frase sobre os pintores, a justa intenção de Brecht é criticar os que, enquanto artistas, justificam a falta de qualidade das obras com a desculpa inaceitável de serem membros do Partido.

O problema que fica no ar, entretanto, é saber se isto basta ou se é igualmente necessário (ou importante) que o artista participe de forma mais direta e imediata das lutas políticas de seu tempo também através de sua filiação consciente e voluntária ao Partido. É evidente que nem numa sociedade socialista todo o cidadão tem o dever (muito menos a obrigação) de ingressar no trabalho político partidário. O que não impede de pensar que justamente quando o socialismo ainda não foi conquistado e estabelecido é bem mais urgente e necessária a organização política do maior número possível de indivíduos e categorias profissionais. A interrogação se impõe quando se tem em vista o exemplo (talvez pouco exemplar?) do próprio Brecht, que na prática nunca abriu mão de uma determinada maneira de conceber sua liberdade individual que às vezes parece entrar em contradição com muito do que formulou em seus combativos e lúcidos escritos: pelo que se sabe e pelo que sempre declarou, ao contrário de sua esposa, a atriz Helene Weigel, militante desde a adolescência, Brecht nunca pertenceu a nenhum partido comunista. Mas, desde jovem, esteve sempre ao lado dos comunistas. Defendendo não apenas seus princípios táticos e estratégicos, como instaurado um desenvolvimento criativo e crítico de diferentes setores do pensamento marxista-leninista, especialmente a estética. Lutando pela construção do comunismo e fazendo de sua obra, entre outras coisas, o consciente e apaixonado elogio do próprio Partido.

Hoje, 24 anos após sua morte em Berlim Oriental (faleceu de um enfarte do miocárdio em 14 de agosto de 1956, às 23 h e 45 minutos), Brecht continua a ser um dos mais estimulantes e vigorosos artistas e teóricos do pensamento marxista. Um dos encenadores e escritores fundamentais deste século, vida dedicada à luta cotidiana e difícil pela democracia e pelo socialismo. Um "espírito de contradição", como ele mesmo dizia, que assimilou como poucos a agilidade e a penetração do pensamento dialético, fazendo do mesmo um fantástico e lúcido exercício de inteligência e conhecimento, reflexão e prazer. Nascido em 1898, em sua imensa obra (peças, contos, romances, poemas, artigos e ensaios, fragmentos e diários, canções e manifestos) é possível reconhecer as questões cruciais da primeira metade deste século, identificar suas exigências e tarefas, diante das quais Brecht com maior ou menor compreensão política, mas com entrega e vigor desmedido, sempre se pronunciou. Situa-se, assim, enquanto vigilância crítica das crises do capitalismo e dos primeiros passos do socialismo. Ex-estudante de medicina, jornalista (em 1931 assumiu a crítica teatral do órgão oficial do PC alemão, **A Bandeira Vermelha***) e dramaturgo, poeta e ensaísta, com o nome na lista negra dos que seriam mortos pelo nazismo, perseguido e refugiado, exilado em inúmeros países (inclusive interrogado em 1947, nos EEUU, pela Comissão de Atividades Antiamericanas) sem nunca perder a certeza da vitória sobre a violência fascista, frustrado roteirista em Hollywood, encenador e diretor do teatro mais célebre das últimas décadas (o* "Berliner Ensemble"*), o prêmio Stalin da Paz em 1954 (mas mesmo antes do XX Congresso, levantou algumas questões pertinentes sobre o stalinismo), sua obra recusa a metafísica por um teatro histórico. E existe em função do tempo, com o qual se dimensiona dialeticamente.*

Vivendo desde o fim da guerra na República Democrática Alemã (diante de uma pergunta provocadora, afirmou certa vez: não é por morar aqui que eu tenho as idéias que tenho, é por ter as idéias que eu tenho que eu moro aqui), influência decisiva e irreversível no teatro contemporâneo internacional, seu túmulo está quase em frente ao túmulo de Hegel, ao lado da casa onde morou nos últimos anos, Chausseestrasse 25, hoje sede do Brecht-Archiv e do Brecht-Zentrum da RDA. Muitas salas da casa são conservadas como estavam no dia em que ele morreu: uma cama pequena num quarto estreito, um escritório

---

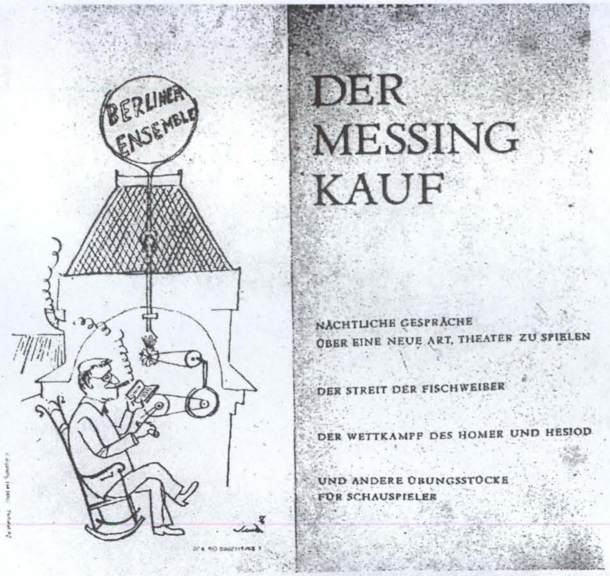
* O trecho que vai daqui ao final foi publicado no nº 21 (agosto de 1980) do semanário *A Voz da Unidade*.

amplo (com três mesas para permitir trabalhos simultâneos), muitos livros (as obras completas de Lênin com anotações mas também uma quantidade infinita de pocket-books policiais norte-americanos), etc. Seu túmulo é um canteiro com poucas flores e duas grandes pedras pretas: numa está escrito Helene Weigel Brecht. Na outra simplesmente: Bertolt Brecht.

Ele havia deixado uma inscrição para sua lápide, mas não foi usada. É um poema perfeito, que o define, e nos define diante dele, com espantosa exatidão:

Não preciso de lápide para o meu túmulo, mas
Se for absolutamente necessário colocar uma
Gostaria que estivessem escritas estas palavras:
ELE FORMULOU PROJETOS. NÓS
OS ACEITAMOS.
Uma inscrição assim
Nos honraria a todos.

(São Paulo – Set./Out./Nov. 1980)



DER
MESSING
KAUF

NÄCHTLICHE GESPRÄCHE
ÜBER EINE NEUE ART, THEATER ZU SPIELEN

DER STREIT DER FISCHWEIBER

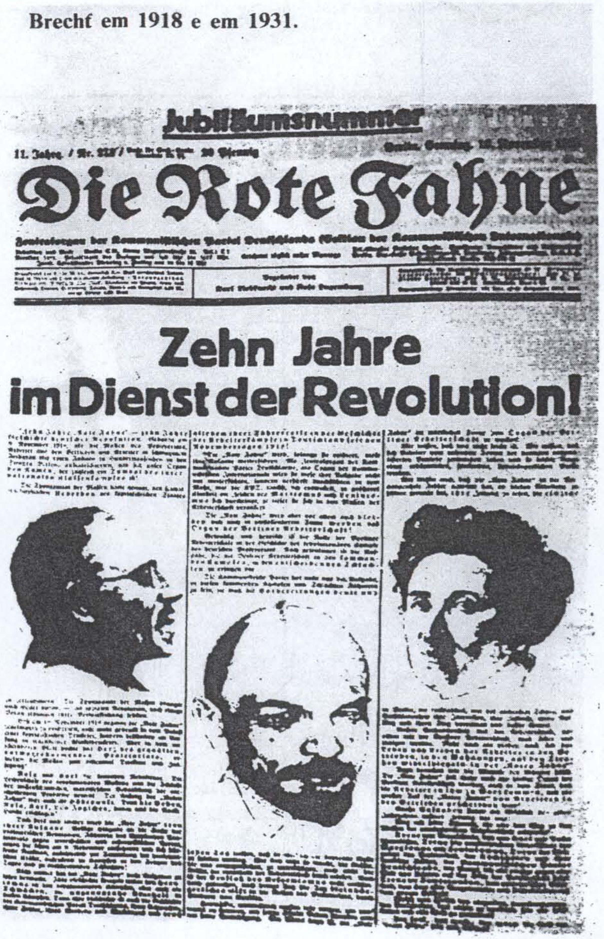
DER WETTKAMPF DES HOMER UND HESIOD

UND ANDERE ÜBUNGSSTÜCKE
FÜR SCHAUSPIELER

Do programa do espetáculo "Der Messingkauf" encenado pelo Berliner Ensemble em 1963, como uma "Brecht-Abend" nº 3. O desenho é de Herbert Sandberg.

Bertold Friedrich Eugen Brecht (nascido em 1898) começa sua vida escolar em 1904 numa escola evangélica de Augburg, onde nasceu.

Brecht em 1918 e em 1931.

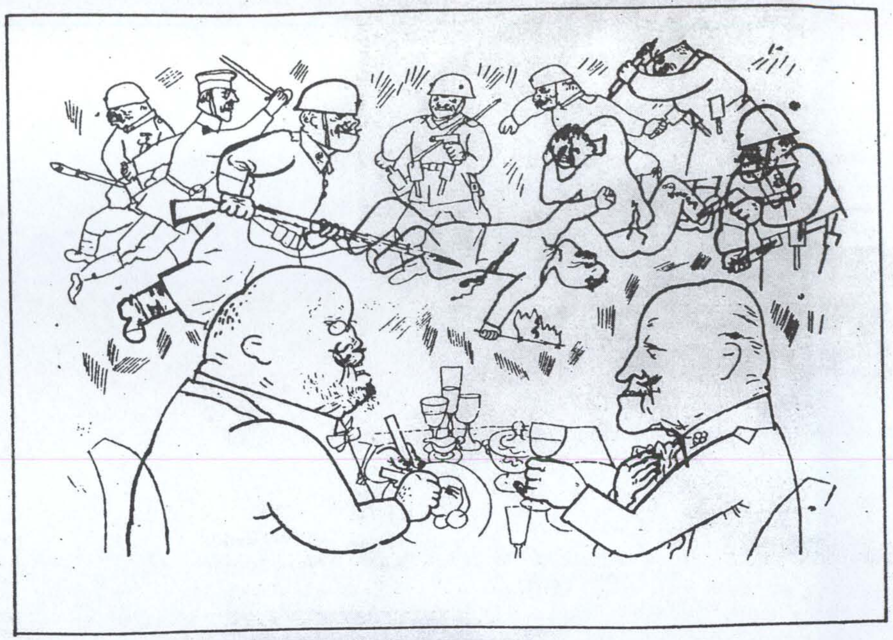


Jubiläumsnummer

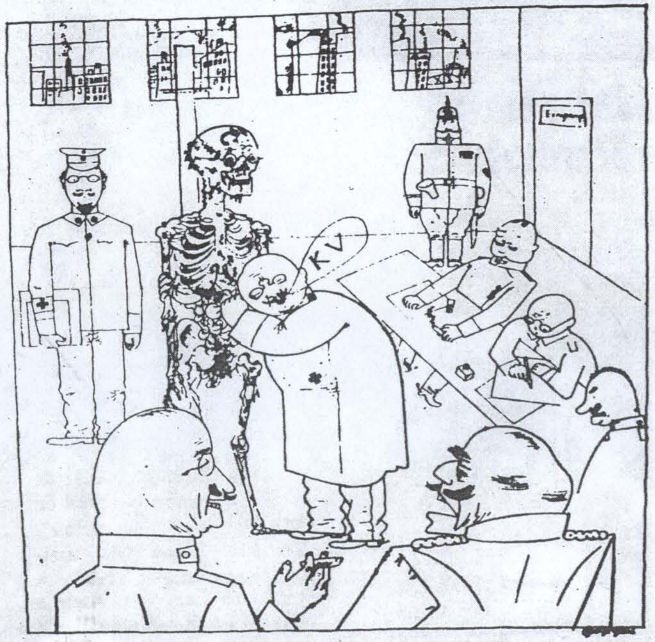
Die Rote Fahne

Zehn Jahre im Dienst der Revolution!

Primeira página da edição de 18 de novembro de 1928 de “A Bandeira Vermelha” (Die Rote Fahne), do Partido Comunista Alemão. A manchete diz: “Dez Anos a Serviço da Revolução!” Os desenhos, são Karl Liebnecht, Lênin e Rosa Luxemburgo.



George Grosz, amigo e colaborador de Brecht, desenhou com agressividade a burguesia alemã das primeiras décadas do século, tranqüila enquanto a repressão militar investia contra as revoltas operárias. Do álbum “O Rosto da Classe Dominante”.



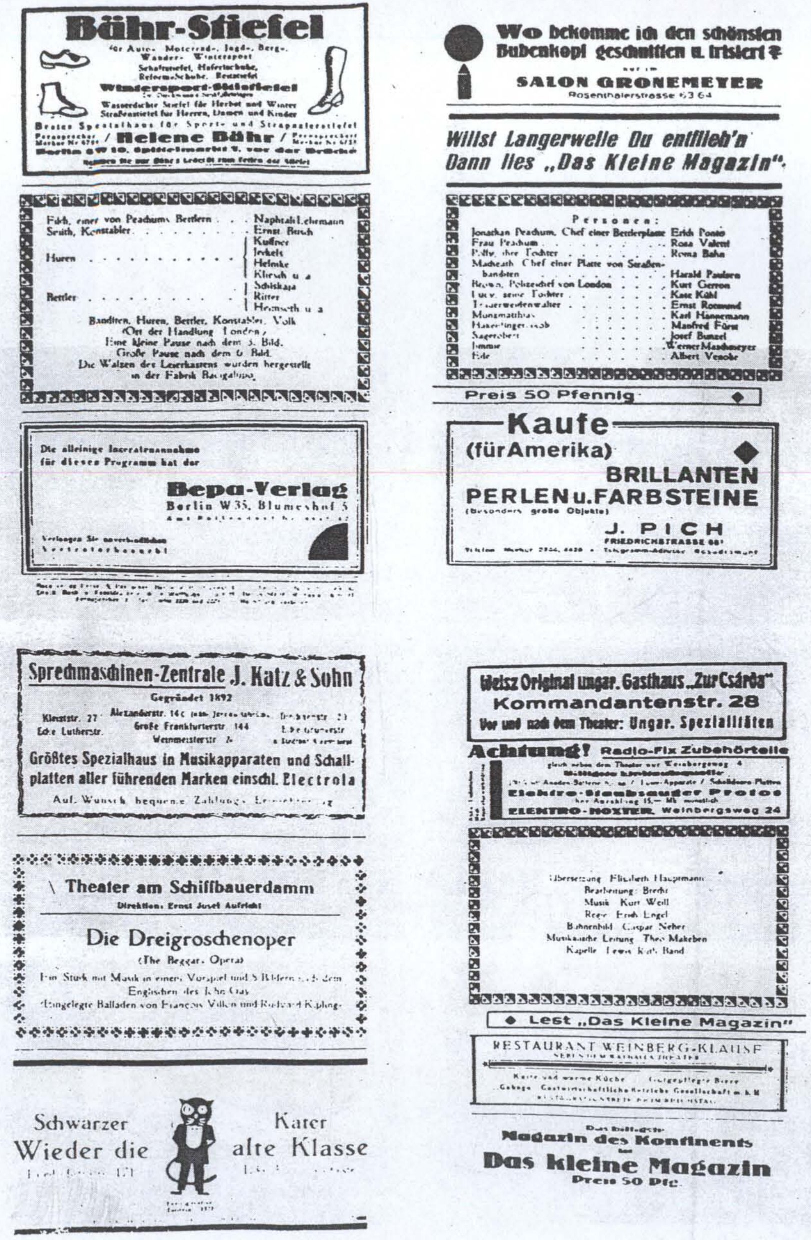
Na falta de mais soldados, o exército alemão desenterra os mortos e a junta médica declara-os “aptos para o serviço”. O desenho de Grosz trata o mesmo tema do poema de Brecht, “A Lenda do Soldado Morto”. Do álbum “O Rosto da Classe Dominante”.

under the
the
EPIC-THEATRE
what it
meant for
N.Y.

O encenador Erwin Piscator (1893-1966) em Nova Iorque em 1941.

Karl Valentin (1882-1948), cômico popular de Munique. Grande amigo de Brecht, que tinha por ele verdadeira fascinação, influenciou aspectos de sua obra dramática.

Cenas do filme "Mistérios de um Salão de Cabeleireiros" (Mysterien eines Frisiersalons) realizado em 1922/23 por Erich Engel e Bertolt Brecht com Karl Valentin no principal papel.



Bähr-Stiefel
für Auto-, Motorrad-, Jagd-, Berg-, Wander-, Wintersport
Schaftstiefel, Haferlschuhe, Reformschuhe, Reitstiefel
Wintersport-Skistiefel
Wasserdichte Stiefel für Herbst und Winter
Straßenstiefel für Herren, Damen und Kinder
Erstes Spezialhaus für Sport- und Strapazierstiefel
Fernsprecher Merkur / **Helene Bähr** / Fernsprecher Merkur
Berlin SW 19, Spittelmarkt 7, vor der Brücke

Filch, einer von Peachums Bettlern	Naphtali Lehrmann
Smith, Konstabler	Ernst Busch
Huren	Kußner Jeckels Helmke Kliesch u. a.
Bettler	Schiskapa Ritter Hermseth u. a.

Banditen, Huren, Bettler, Konstabler, Volk
(Ort der Handlung London)
Eine kleine Pause nach dem 3. Bild.
Große Pause nach dem 6. Bild.
Die Walzen des Leierkastens wurden hergestellt
in der Fabrik Bacigalupo.

Die alleinige Inseratenannahme
für dieses Programm hat der
Bepa-Verlag
Berlin W 35, Blumeshof 5

Sprechmaschinen-Zentrale J. Katz & Sohn
Gegründet 1892
Kleiststr. 27 Ecke Lutherstr.
Alexanderstr. 14 c
Große Frankfurterstr. 144
Weinmeisterstr. 2
Größtes Spezialhaus in Musikapparaten und Schallplatten aller führenden Marken einschl. Electrola
Auf Wunsch bequeme Zahlungs-Erleichterung

\ **Theater am Schiffbauerdamm**
Direktion: Ernst Josef Aufricht

Die Dreigroschenoper
(The Beggars Opera)
Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und 8 Bildern nach dem Englischen des John Gay
Eingelegte Balladen von François Villon und Rudyard Kipling

Schwarzer Kater
Wieder die alte Klasse

Wo bekomme ich den schönsten Bubenkopf geschnitten u. frisiert?
nur im
SALON GRONEMEYER
Rosenthalerstrasse 63 64

Willst Langerweile Du entflieh'n
Dann lies „Das Kleine Magazin".

Personen:

Jonathan Peachum, Chef einer Bettlerplatte	Erich Ponto
Frau Peachum	Rosa Valetti
Polly, ihre Tochter	Roma Bahn
Macheath, Chef einer Platte von Straßenbanditen	Harald Paulsen
Brown, Polizeichef von London	Kurt Gerron
Lucy, seine Tochter	Kate Kühl
Trauerweidenwalter	Ernst Rotmund
Münzmatthias	Karl Hannemann
Hakenfingerjakob	Manfred Fürst
Sägerobert	Josef Bunzel
Jimmie	Werner Maschmeyer
Ede	Albert Venohr

Preis 50 Pfennig ◆

Kaufe
(für Amerika)
BRILLANTEN
PERLEN u. FARBSTEINE
(Besonders große Objekte)
J. PICH
FRIEDRICHSTRASSE

Weisz Original ungar. Gasthaus „Zur Csárda"
Kommandantenstr. 28
Vor und nach dem Theater: Ungar. Spezialitäten

Achtung! Radio-Fix Zubehörteile
gleich neben dem Theater nur Weinbergsweg 4
Elektro-Staubsauger Protos
ELEKTRO-HOXTER Weinbergsweg 24

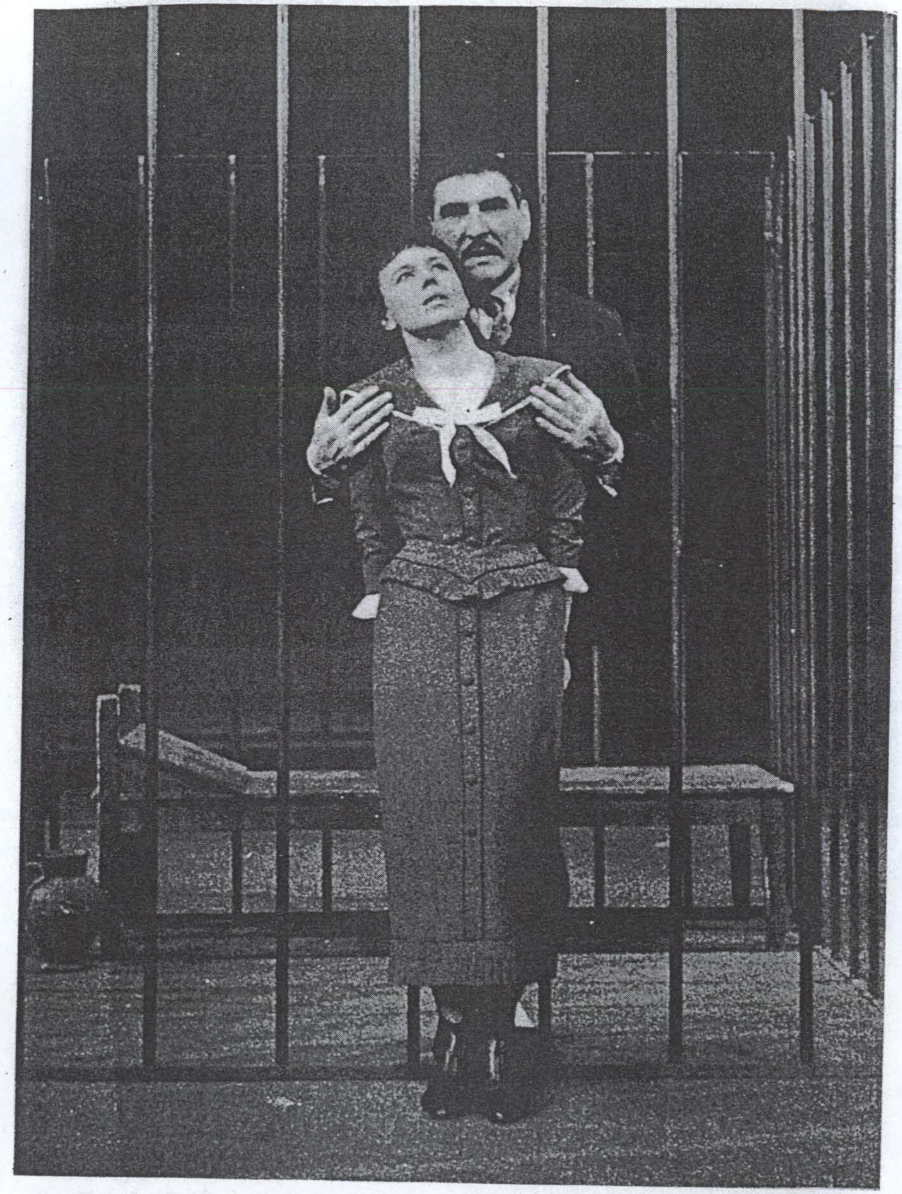
Übersetzung: Elisabeth Hauptmann
Bearbeitung: Brecht
Musik: Kurt Weill
Regie: Erich Engel
Bühnenbild: Caspar Neher
Musikalische Leitung: Theo Makeben
Kapelle: Lewis Ruth Band

◆ Lest „Das Kleine Magazin"

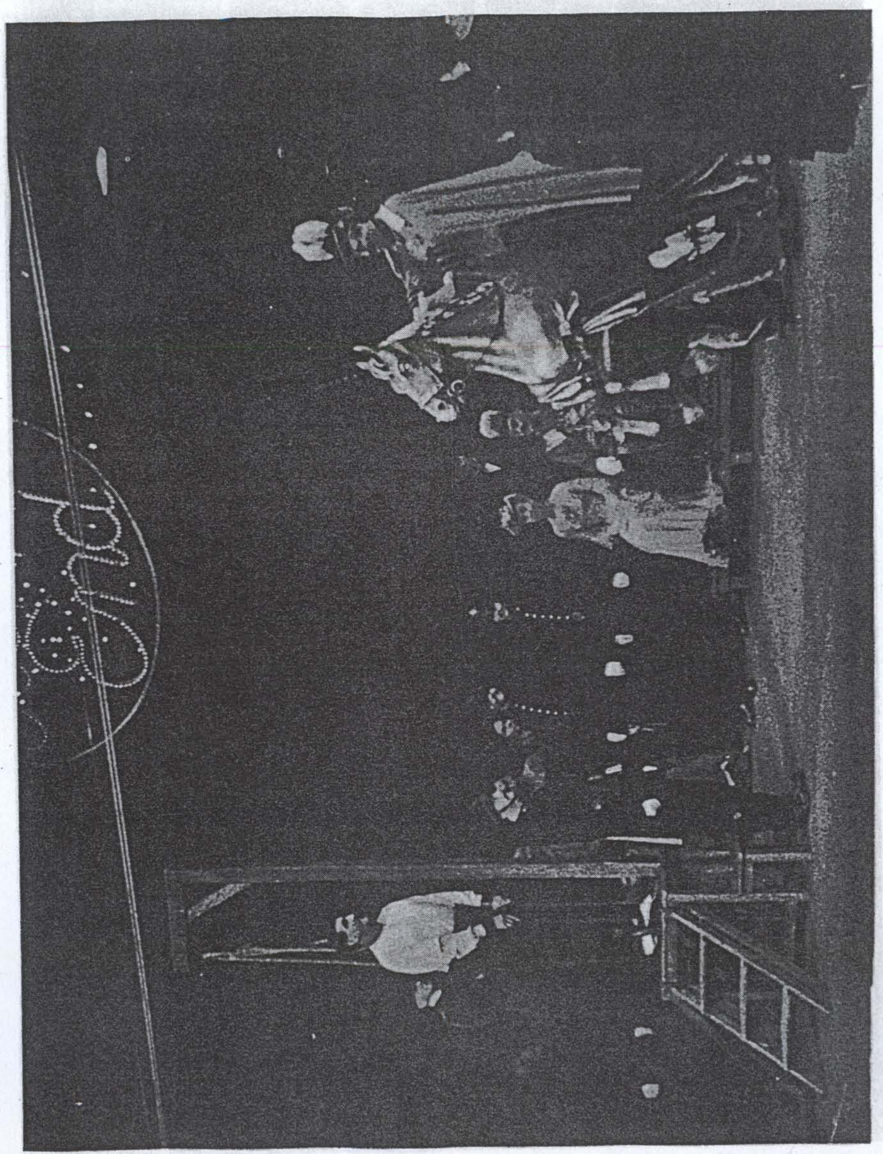
RESTAURANT WEINBERG-KLAUSE
Kalte und warme Küche
Gepflegte Biere

Das billigste
Magazin des Kontinents
ist
Das kleine Magazin
Preis 50 Pfg.

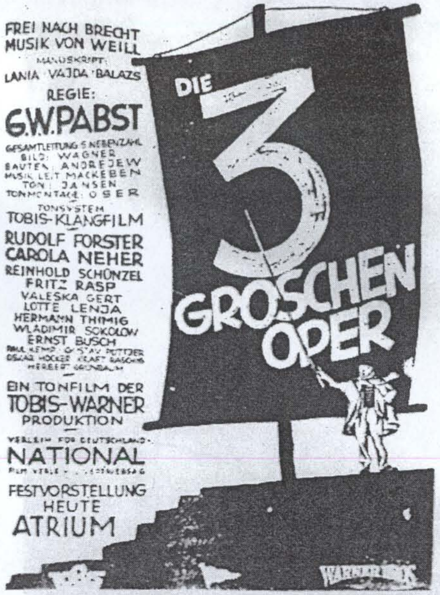
Páginas do programa de estréia da "Ópera de Três Vinténs" de Brecht, com música de Kurt Weill (em 31 de agosto de 1928) no teatro "Am Schiffbauerdamm" que depois da guerra se transformaria no "Berliner Ensemble".



Cena de "A Ópera de Três Vinténs" de Brecht e Kurt Weill (foto de Ruth Riedel).



Cena do final de "A Ópera de Três Vinténs" de Brecht e Weill (foto de Percy Paukschta).



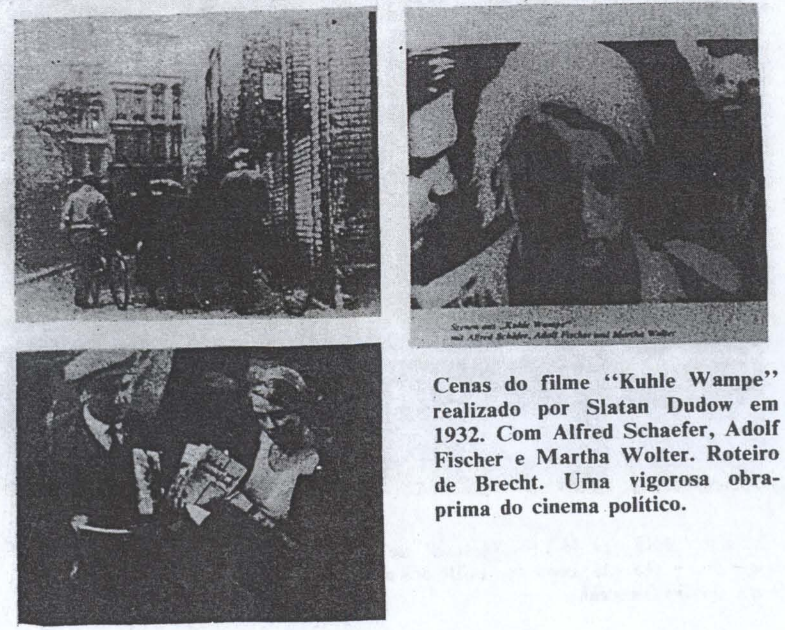
FREI NACH BRECHT
MUSIK VON WEILL
MANUSKRIPT:
LANIA · VAJDA · BALAZS
REGIE:
G.W.PABST
GESAMTLEITUNG S. NEBENZAHL
BILD: WAGNER
BAUTEN: ANDREJEW
MUSIK. LEIT. MACKEBEN
TON: JANSEN
TONMONTAGE: OSER
TONSYSTEM
TOBIS-KLANGFILM
RUDOLF FORSTER
CAROLA NEHER
REINHOLD SCHÜNZEL
FRITZ RASP
VALESKA GERT
LOTTE LENJA
HERMANN THIMIG
WLADIMIR SOKOLOW
ERNST BUSCH
EIN TONFILM DER
TOBIS-WARNER
PRODUKTION
NATIONAL
FESTVORSTELLUNG
HEUTE
ATRIUM

Anúncio de jornal do filme realizado em 1931 por Pabst baseado na "Ópera de Três Vinténs" de Brecht e Weill.

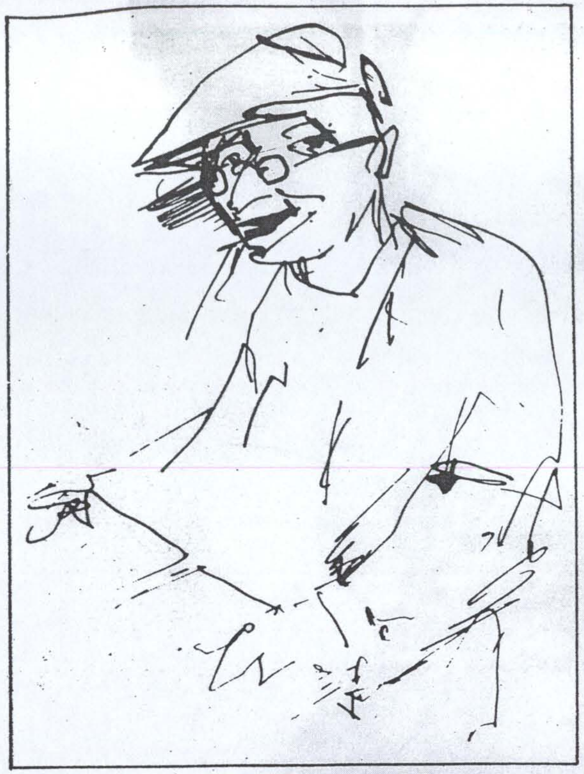
MACKIE MESSER
100 Livres
MACKIE

Cenas do filme "A Ópera de Três Vinténs" de Pabst: Carola Neher como Polly; Rudolf Forster como Mackie; cena do desfile dos mendigos no final; Albert Préjean como Mackie na versão francesa.

O compositor Hans Eisler (1898-1962), colaborador de Brecht em muitos trabalhos.


Szenen aus „Kuhle Wampe"
mit Alfred Schäfer, Adolf Fischer und Martha Wolter

Cenas do filme "Kuhle Wampe" realizado por Slatan Dudow em 1932. Com Alfred Schaefer, Adolf Fischer e Martha Wolter. Roteiro de Brecht. Uma vigorosa obra-prima do cinema político.

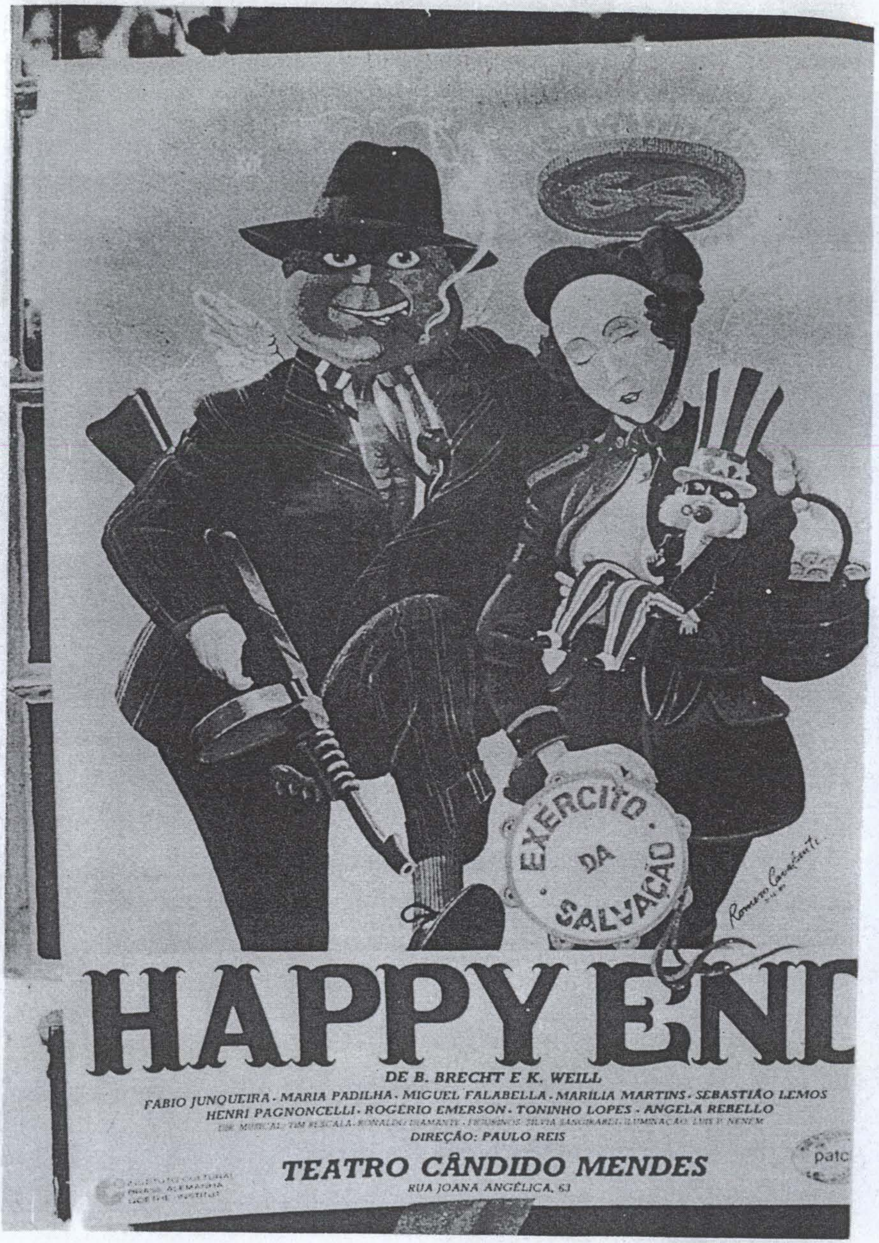


Brecht, em desenho de seu amigo e colaborador Caspar Neher.

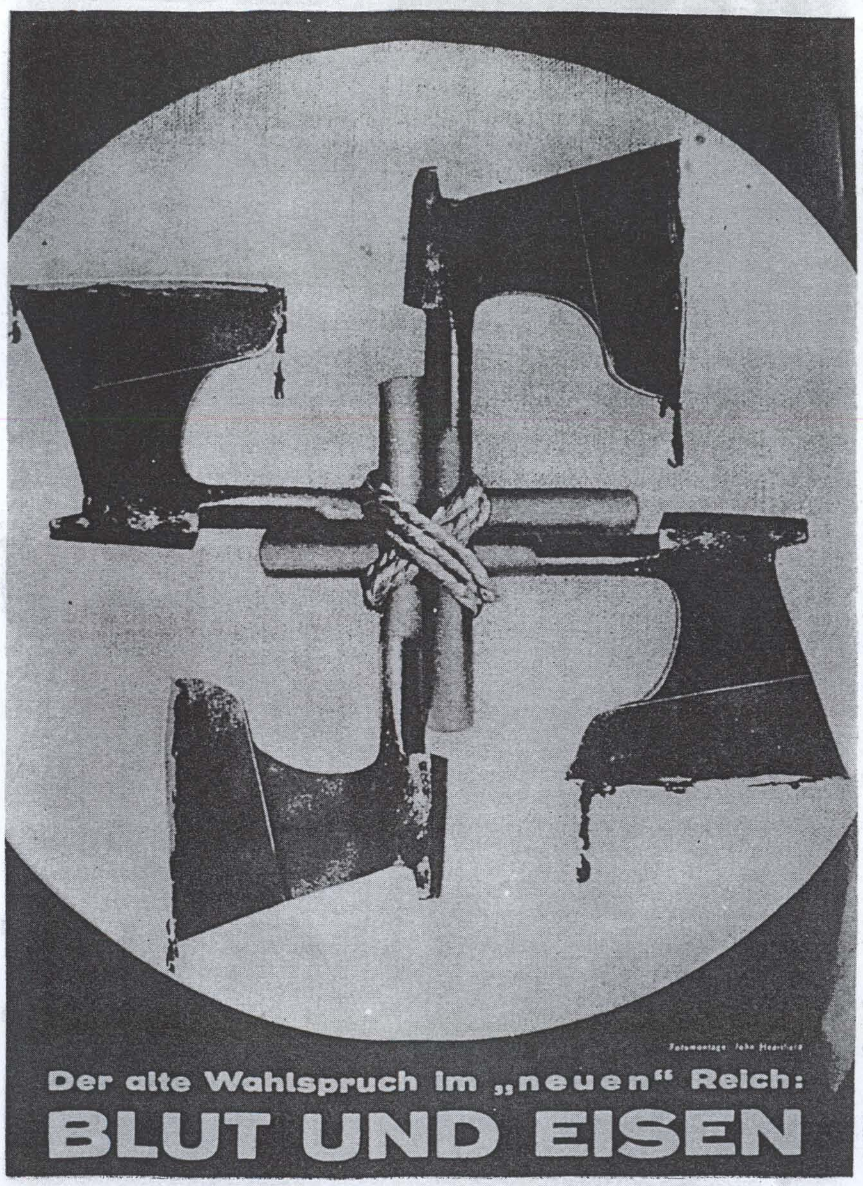
Em cima (da esquerda para a direita): o escritor Arnolt Bronnen, o crítico Herbert Ihering, o encenador Erich Engel; embaixo o encenador Max Reinhardt, o escritor Thomas Mann e o desenhista e pintor George Grosz.

Da esquerda para a direita: o encenador Leopold Jessner, o escritor Alfred Döblin e o dramaturgo Georg Kaiser.

Uma das mais fiéis colaboradoras de Brecht: Elisabeth Hauptmann (1897-1973), em Berlim em 1932.


EXERCITO DA SALVAÇÃO
Romeu Cavalcante
HAPPY END
DE B. BRECHT E K. WEILL
FABIO JUNQUEIRA - MARIA PADILHA - MIGUEL FALABELLA - MARILIA MARTINS - SEBASTIÃO LEMOS
HENRI PAGNONCELLI - ROGERIO EMERSON - TONINHO LOPES - ANGELA REBELLO
DIREÇÃO: PAULO REIS
TEATRO CÂNDIDO MENDES
RUA JOANA ANGÉLICA, 63
INSTITUTO CULTURAL BRASIL ALEMANHA GOETHE INSTITUT

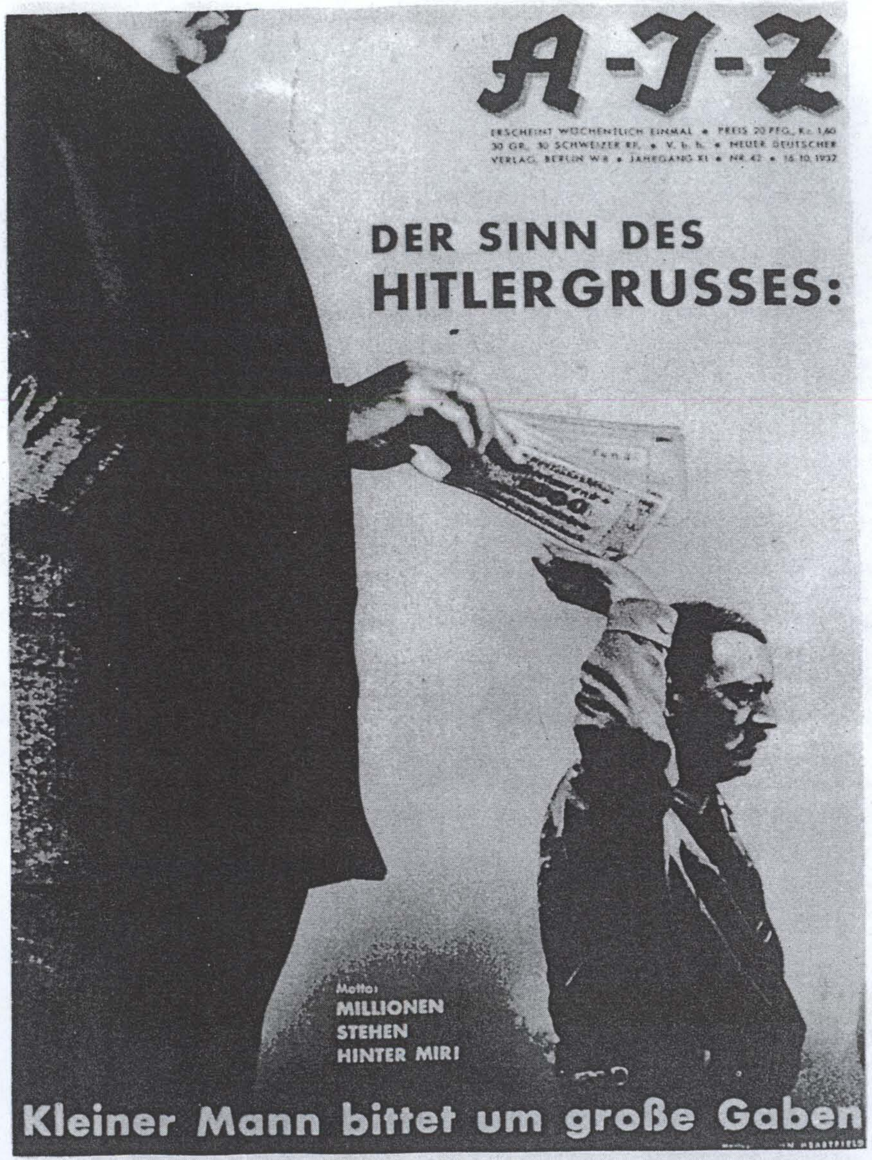
Elisabeth Hauptmann escreveu a peça ''Happy End''. Brecht fez as letras das canções e Kurt Weill a música. O cartaz (da produção brasileira do grupo ''Despertar'' do Rio, 1980, direção de Paulo Reis) é de Romeu Cavalcante.


Fotomontage: John Heartfield
Der alte Wahlspruch im „neuen“ Reich:
BLUT UND EISEN

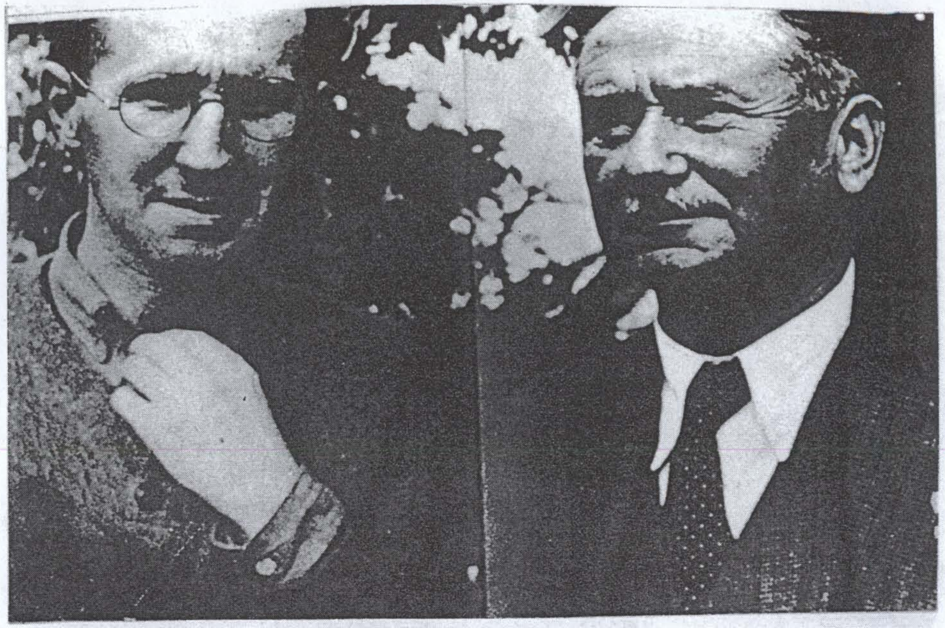
O nazismo assume o poder: foto-montagem de John Heartfield (nome artístico do artista plástico e cenógrafo Johann Herzfelde, 1918-1968).

Brecht reunia fotos de revistas e jornais num álbum intitulado “Manual de Guerra” (Kriegsfibel). Embaixo, escrevia quadras satíricas. As fotos falam com eloqüência: nesta, Churchill – a burguesia armada.

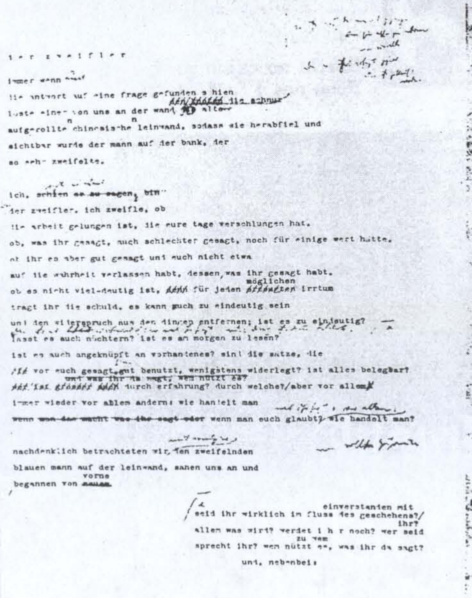
Também do álbum “Kriegsfibel”: esta foto inspirou Brecht e Helene Weigel numa das cenas mais célebres da encenação de “Mãe Coragem” – o grito sem som.


A-I-Z
ERSCHEINT WÖCHENTLICH EINMAL • PREIS 20 PFG., Kč 1,60 • 30 GR. 30 SCHWEIZER RP. • V. b. b. • NEUER DEUTSCHER VERLAG, BERLIN W 8 • JAHRGANG XI • NR. 42 • 16.10.1932
DER SINN DES HITLERGRUSSES:
Motto: MILLIONEN STEHEN HINTER MIR!
Kleiner Mann bittet um große Gaben
HEARTFIELD

O significado do gesto de Hitler: extraordinária colagem de John Heartfield – a saudação nazista é um gesto de receber o dinheiro dado pela burguesia.



Brecht e seu pai em 1934, no início do exílio, em Skovsbostrand.



der zweifler

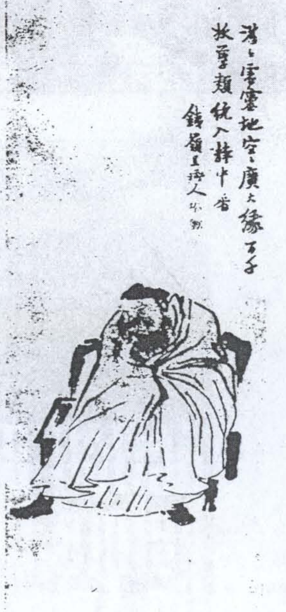
immer wenn
die antwort auf eine frage gefunden schien
~~löste~~ die schnur
löste einer von uns an der wand die alte
aufgerollte chinesische leinwand, sodass sie herabfiel und
sichtbar wurde der mann auf der bank, der
so sehr zweifelte.

ich, schien ~~es zu sagen,~~ bin
der zweifler. ich zweifle, ob
die arbeit gelungen ist, die eure tage verschlungen hat.
ob, was ihr gesagt, auch schlechter gesagt, noch für einige wert hätte.
ob ihr es aber gut gesagt und euch nicht etwa
auf die wahrheit verlassen habt, dessen, was ihr gesagt habt.
ob es nicht viel-deutig ist, ~~denn~~ für jeden möglichen ~~[illegible]~~ irrtum
tragt ihr die schuld. es kann auch zu eindeutig sein
und den widerspruch aus den dingen entfernen; ist es zu eindeutig?
lässt es auch nüchtern? ist es am morgen zu lesen?
ist es auch angeknüpft an vorhandenes? sind die sätze, die
~~die~~ vor euch gesagt, gut benutzt, wenigstens widerlegt? ist alles belegbar?
~~und was ihr da sagt, wem nützt es?~~
~~ist [illegible] [illegible]~~ durch erfahrung? durch welche?/aber vor allem
immer wieder vor allem andern: wie handelt man
wenn ~~man das macht was ihr sagt oder~~ wenn man euch glaubt? wie handelt man?

nachdenklich betrachteten wir den zweifelnden
blauen mann auf der leinwand, sahen uns an und
vorne
begannen von ~~neuem~~

einverstanden mit
seid ihr wirklich im fluss des geschehens?/
ihr?
allem was wird? werdet i h r noch? wer seid
zu wem
sprecht ihr? wem nützt es, was ihr da sagt?

und, nebenbei:



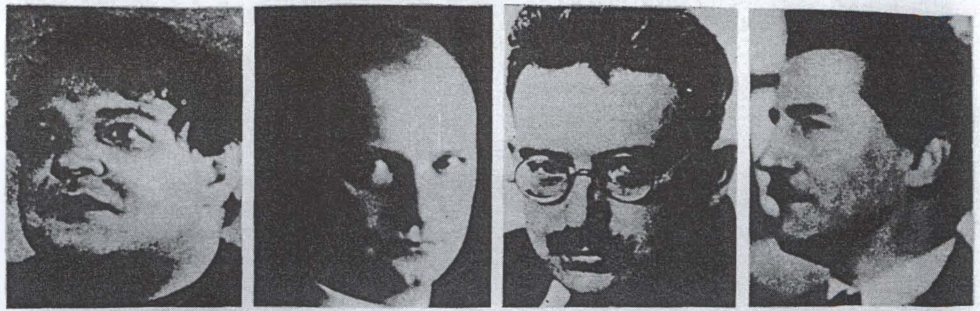
Um original de Brecht. Poema com correções feitas à mão, "O Céptico" (Der Zweifler). Ao lado a tela chinesa que o inspirou. Este quadro está ainda nas paredes do escritório de trabalho de Brecht, em sua última residência em Berlim.

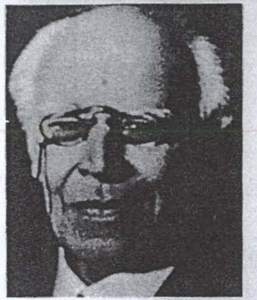
Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer. (1942)

Brecht no exílio em New York. Ele ficou nos EEUU de 1941 a 1947.

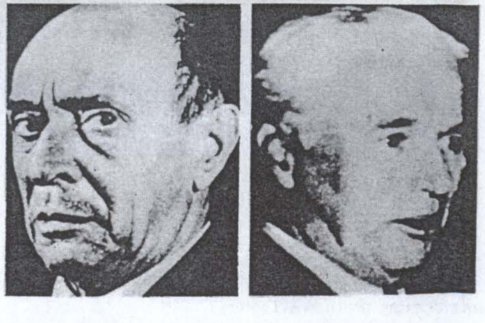
Bertolt Brecht
before The Committee on
Un-American Activities
An historical encounter: presented by Eric Bentley/Folkways Records FD 5531

Em 1947 Brecht depôs perante a Comissão de Atividades Anti-americanas do macartismo: seu depoimento foi depois editado em disco por Eric Bentley.

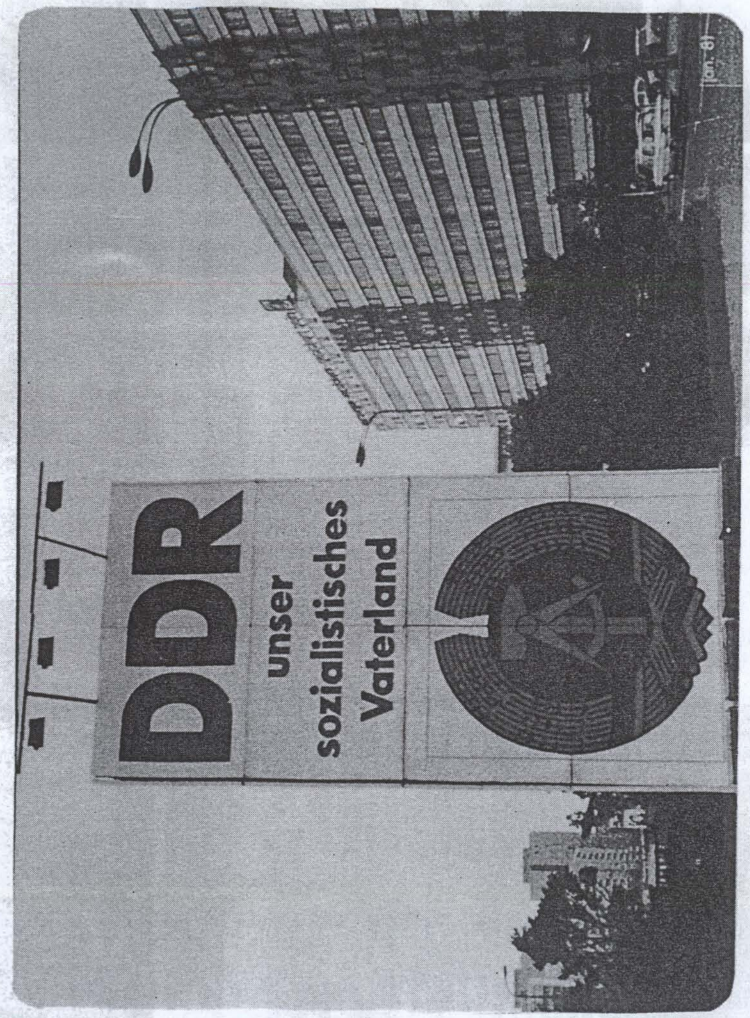




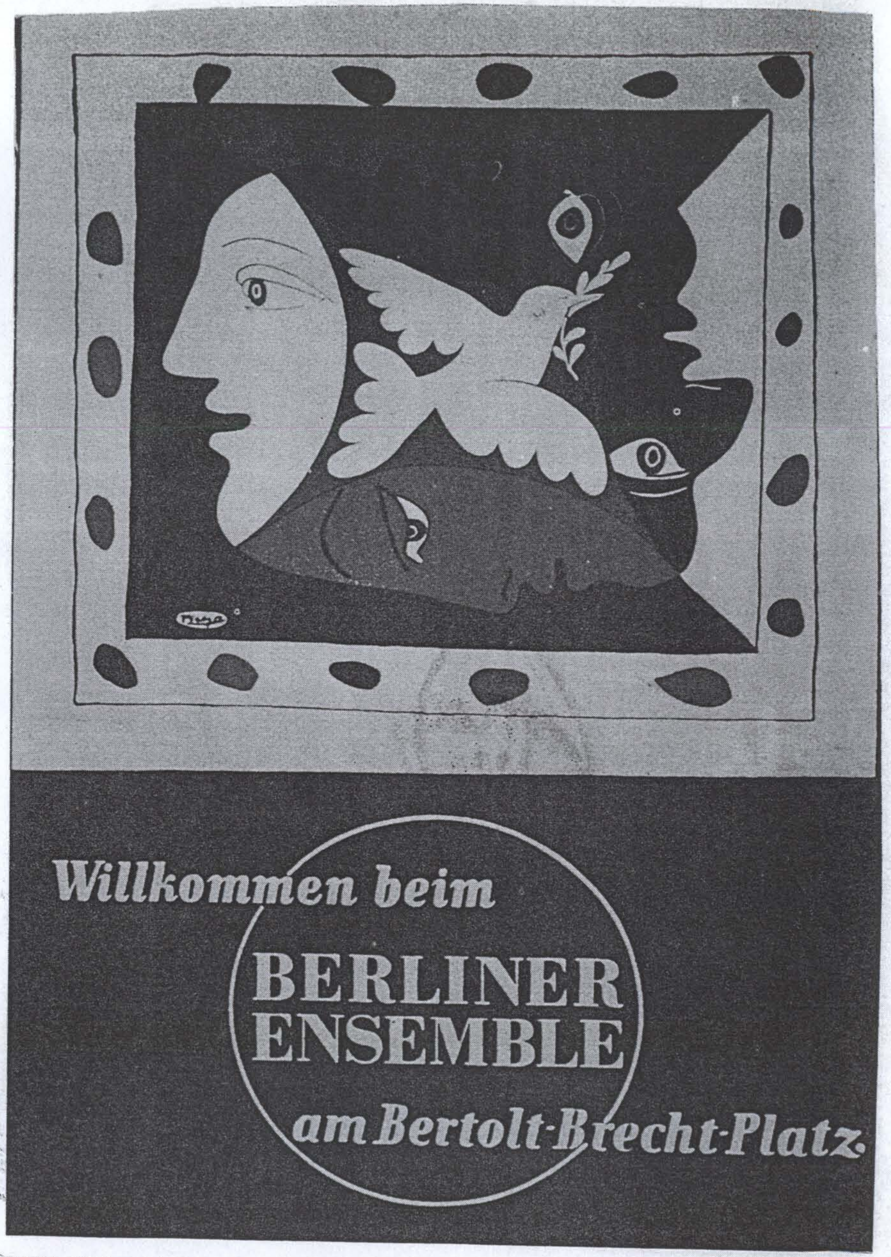
Em cima (da esquerda para a direita): o ator Henrich George, o compositor Paul Hindemith, o ensaísta Walter Benjamin, o filósofo Karl Korsch; embaixo: o encenador russo Konstantin Stanislavsky e o filósofo Max Horkheimer.



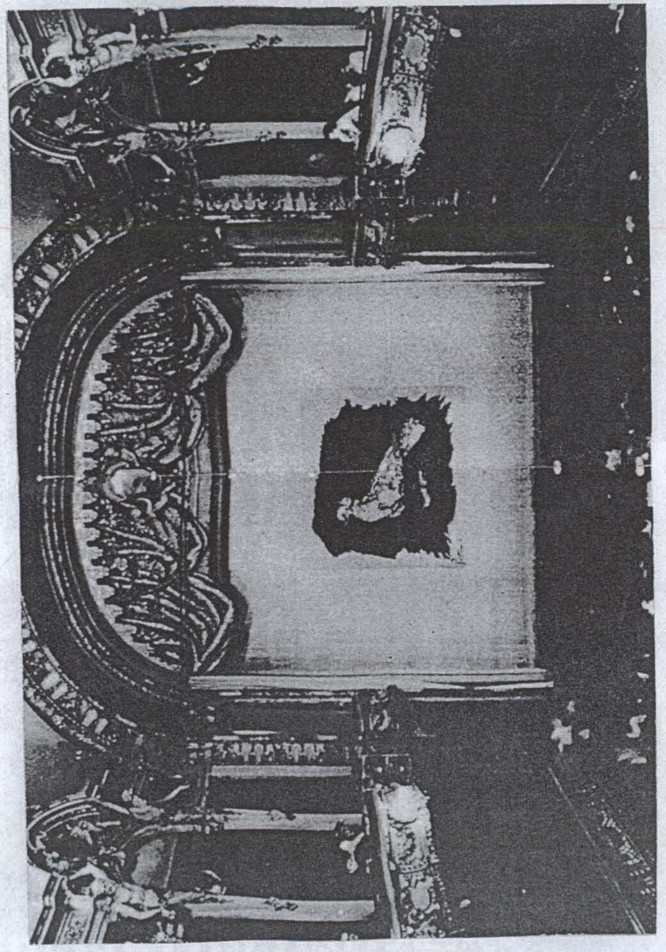
Em cima (da esquerda para a direita): o ator chinês Mei Lan-Fang, o dramaturgo Julius Hay, o filósofo húngaro Georg Lukács; embaixo: o compositor Arnold Schonberg e Charles Chaplin.


DDR
unser
sozialistisches
Vaterland

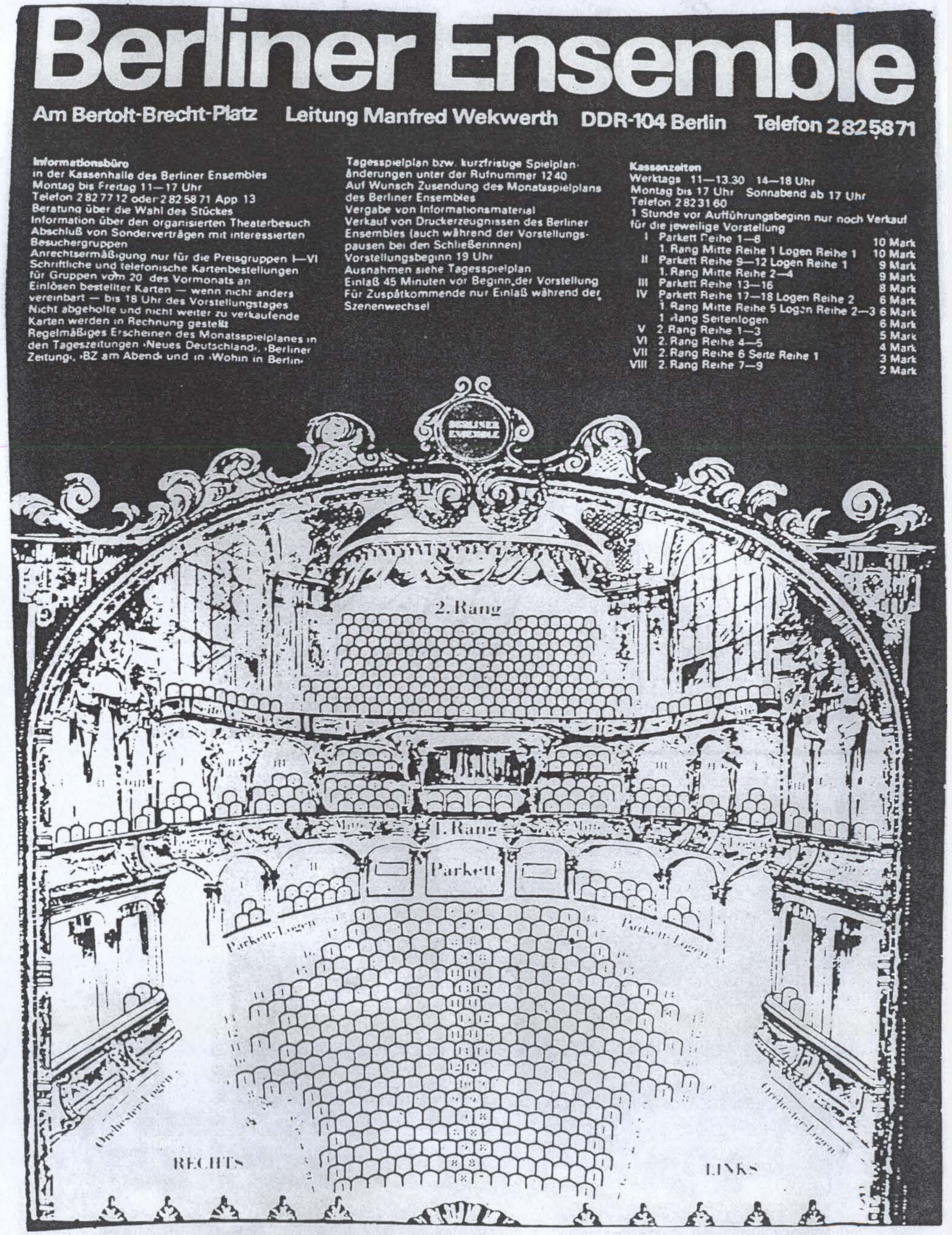
RDA – NOSSA PÁTRIA SOCIALISTA. Foto de um cartaz no centro de Berlim, capital da República Democrática Alemã. (Foto de Fernando Peixoto, 1979).


Willkommen beim
BERLINER
ENSEMBLE
am Bertolt-Brecht-Platz

BEM-VINDO AO BERLINER ENSEMBLE. Cartaz do encenador Peter Palitzsch, de 1953. Ao centro, a pomba da paz de Picasso, símbolo do Berliner Ensemble.



Interior do "Berliner Ensemble" (antes, teatro "Am Schiffbaverdamm) inaugurado em novembro de 1949, no centro da Alemanha socialista. No pano de boca, a pomba da paz de Picasso.



Berliner Ensemble

Am Bertolt-Brecht-Platz Leitung Manfred Wekwerth DDR-104 Berlin Telefon 2825871

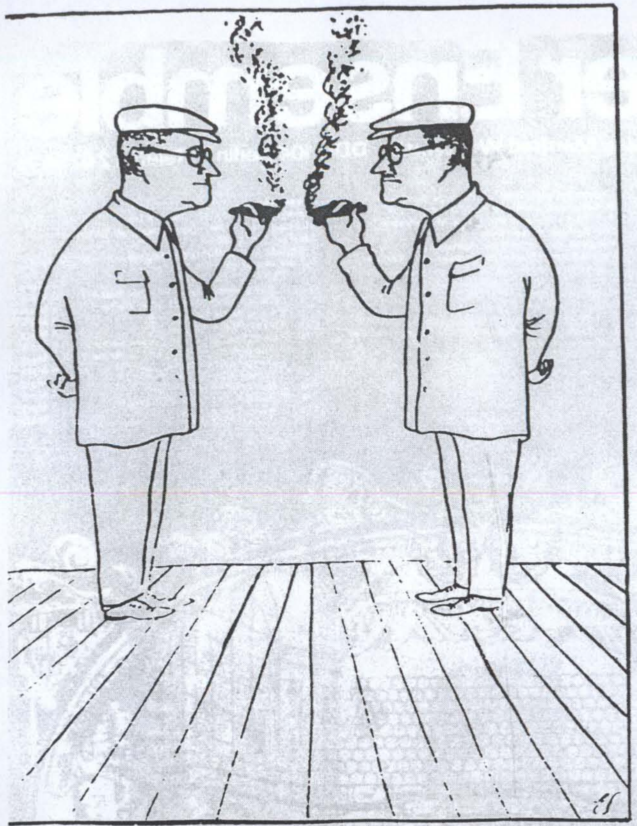
Informationsbüro
in der Kassenhalle des Berliner Ensembles
Montag bis Freitag 11—17 Uhr
Telefon 2827712 oder 2825871 App 13
Beratung über die Wahl des Stückes
Information über den organisierten Theaterbesuch
Abschluß von Sonderverträgen mit interessierten Besuchergruppen
Anrechtsermäßigung nur für die Preisgruppen I—VI
Schriftliche und telefonische Kartenbestellungen für Gruppen vom 20. des Vormonats an
Einlösen bestellter Karten — wenn nicht anders vereinbart — bis 18 Uhr des Vorstellungstages
Nicht abgeholte und nicht weiter zu verkaufende Karten werden in Rechnung gestellt
Regelmäßiges Erscheinen des Monatsspielplanes in den Tageszeitungen ›Neues Deutschland‹, ›Berliner Zeitung‹, ›BZ am Abend‹ und in ›Wohin in Berlin‹

Tagesspielplan bzw. kurzfristige Spielplanänderungen unter der Rufnummer 1240
Auf Wunsch Zusendung des Monatsspielplans des Berliner Ensembles
Vergabe von Informationsmaterial
Verkauf von Druckerzeugnissen des Berliner Ensembles (auch während der Vorstellungspausen bei den Schließerinnen)
Vorstellungsbeginn 19 Uhr
Ausnahmen siehe Tagesspielplan
Einlaß 45 Minuten vor Beginn der Vorstellung
Für Zuspätkommende nur Einlaß während der Szenenwechsel

Kassenzeiten
Werktags 11—13.30 14—18 Uhr
Montag bis 17 Uhr Sonnabend ab 17 Uhr
Telefon 282 3160
1 Stunde vor Aufführungsbeginn nur noch Verkauf für die jeweilige Vorstellung

I	Parkett Reihe 1—8	10 Mark
	1. Rang Mitte Reihe 1 Logen Reihe 1	10 Mark
II	Parkett Reihe 9—12 Logen Reihe 1	9 Mark
	1. Rang Mitte Reihe 2—4	9 Mark
III	Parkett Reihe 13—16	8 Mark
IV	Parkett Reihe 17—18 Logen Reihe 2	6 Mark
	1. Rang Mitte Reihe 5 Logen Reihe 2—3	6 Mark
	1. Rang Seitenlogen	6 Mark
V	2. Rang Reihe 1—3	5 Mark
VI	2. Rang Reihe 4—5	4 Mark
VII	2. Rang Reihe 6 Seite Reihe 1	3 Mark
VIII	2. Rang Reihe 7—9	2 Mark

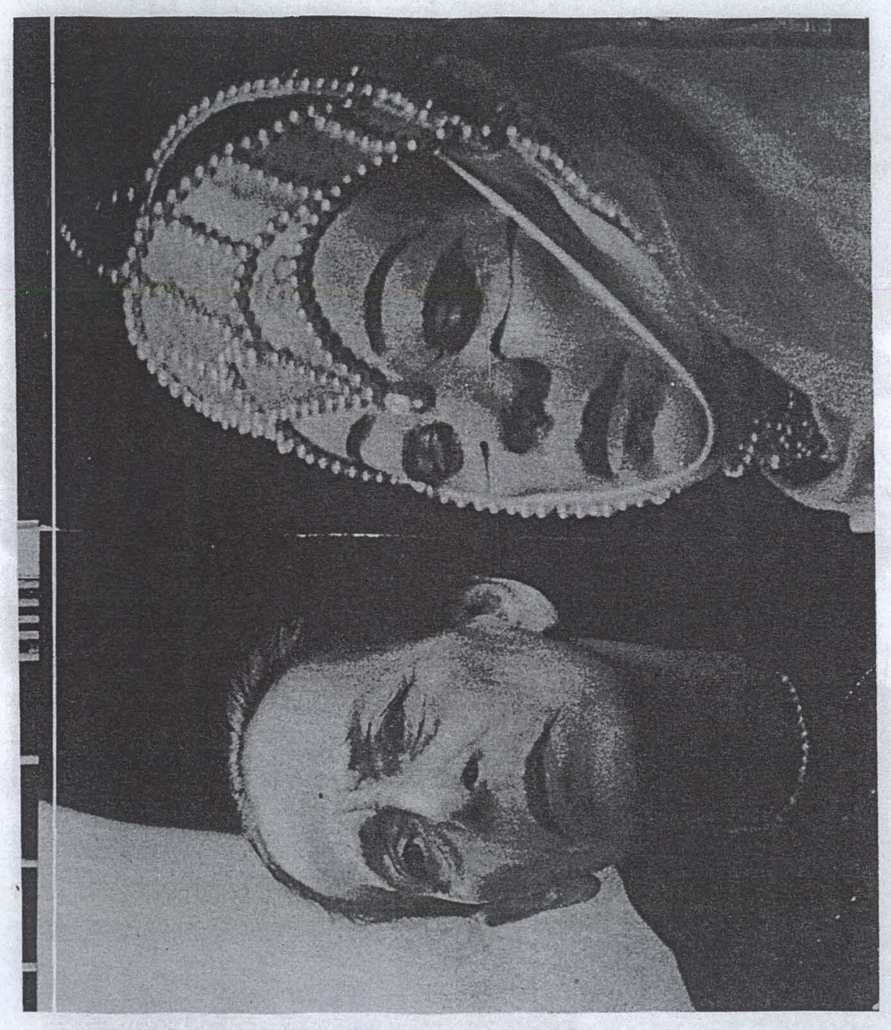
Cartaz do Berliner Ensemble, com informações sobre venda de ingressos, visitas e atendimento, um mapa de poltronas e preços, etc.



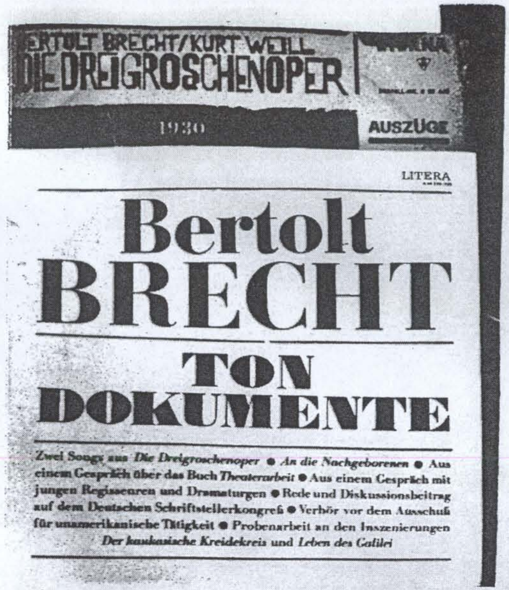
Brecht. Caricatura de Elizabeth Shaw.

Brecht (segurando um bebê de pano) com Angelika Hurwicz durante os ensaios de "O Círculo de Giz Caucasiano", produção do Berliner Ensemble estreada em 1954. Direção de Brecht. (Foto de Horst E. Schulze).

Brecht explica uma cena a Regine Lutz durante os ensaios de "A Bilha Quebrada" de Kleist, produção do Berliner Ensemble dirigida por Therese Giehse, estreada em 1952 (Foto de Hainer Hill).



Helene Weigel, esposa de Brecht. Na segunda foto, caracterizada para um dos principais papéis de "O Círculo de Giz Caucasiano". (Fotos de Vera Tenschert).



BERTOLT BRECHT/KURT WEILL
DIE DREIGROSCHENOPER
1930
AUSZÜGE

LITERA

Bertolt
BRECHT
TON
DOKUMENTE

Zwei Songs aus *Die Dreigroschenoper* ● *An die Nachgeborenen* ● Aus einem Gespräch über das Buch *Theaterarbeit* ● Aus einem Gespräch mit jungen Regisseuren und Dramaturgen ● Rede und Diskussionsbeitrag auf dem Deutschen Schriftstellerkongreß ● Verhör vor dem Ausschuß für unamerikanische Tätigkeit ● Probenarbeit an den Inszenierungen *Der kaukasische Kreidekreis* und *Leben des Galilei*

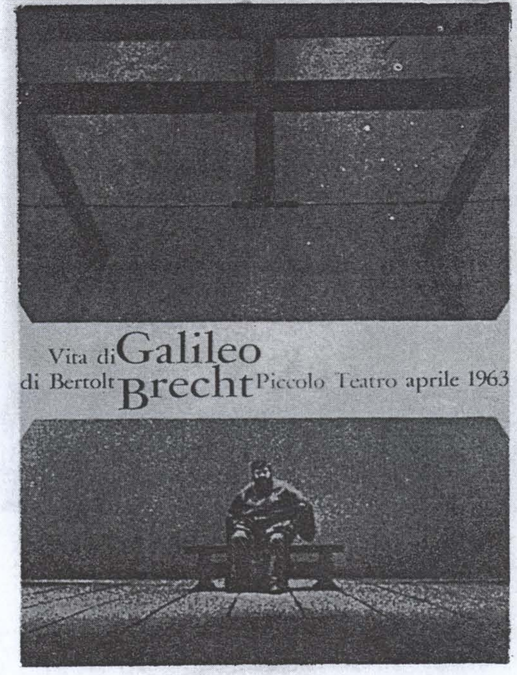
A voz de Brecht está em disco editado pelo Berliner Ensemble: ele canta, lê poemas, discute durante os ensaios de "O Círculo de Giz Caucasiano" e "Galileu Galilei". Um documento sonoro de extraordinária importância.

Helene Weigel com a bandeira vermelha em "A Mãe" de Brecht, adaptação do romance de Gorki. O espetáculo estreou no Berliner Ensemble em 1951. (Foto de Vera Tenschert).

Nova versão de "A Mãe" de Brecht-Gorki no Berliner Ensemble, com Felicitas Ritsch no principal papel (na foto, de Vera Tenschert, ao lado de Hans-Joachim Frank e Hans Peter Minetti). Direção de Ruth Berghaus.

Helene Weigel em "Mãe Coragem" de Brecht, espetáculo estreado no Berliner Ensemble em 1949. (Foto de Hainer Hill).

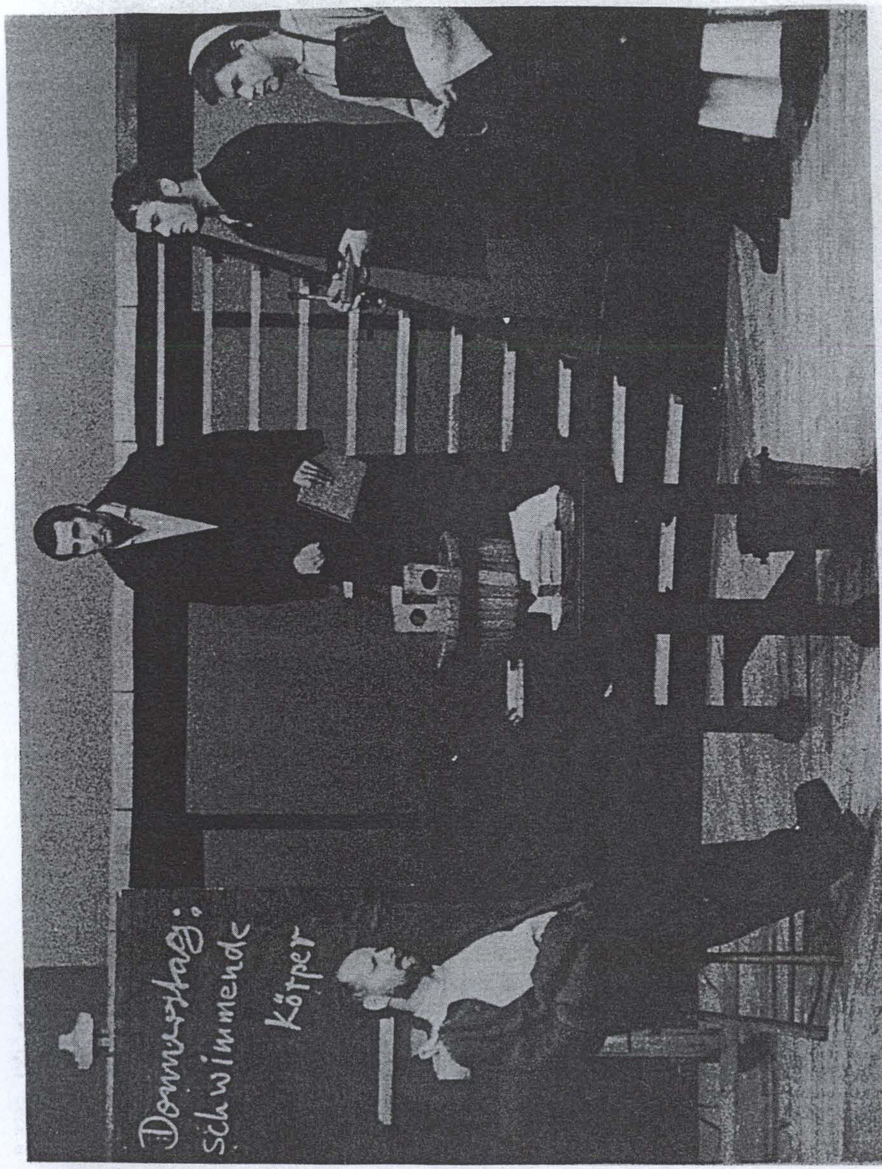
Ekkehard Schall e Siegfried Weiss em "A Resistível Ascenção de Arturo Ui" de Brecht, produção do Berliner Ensemble dirigida por Manfred Wekwerth. (Foto de Percy Paukschta).


Vita di Galileo
di Bertolt Brecht Piccolo Teatro aprile 1963

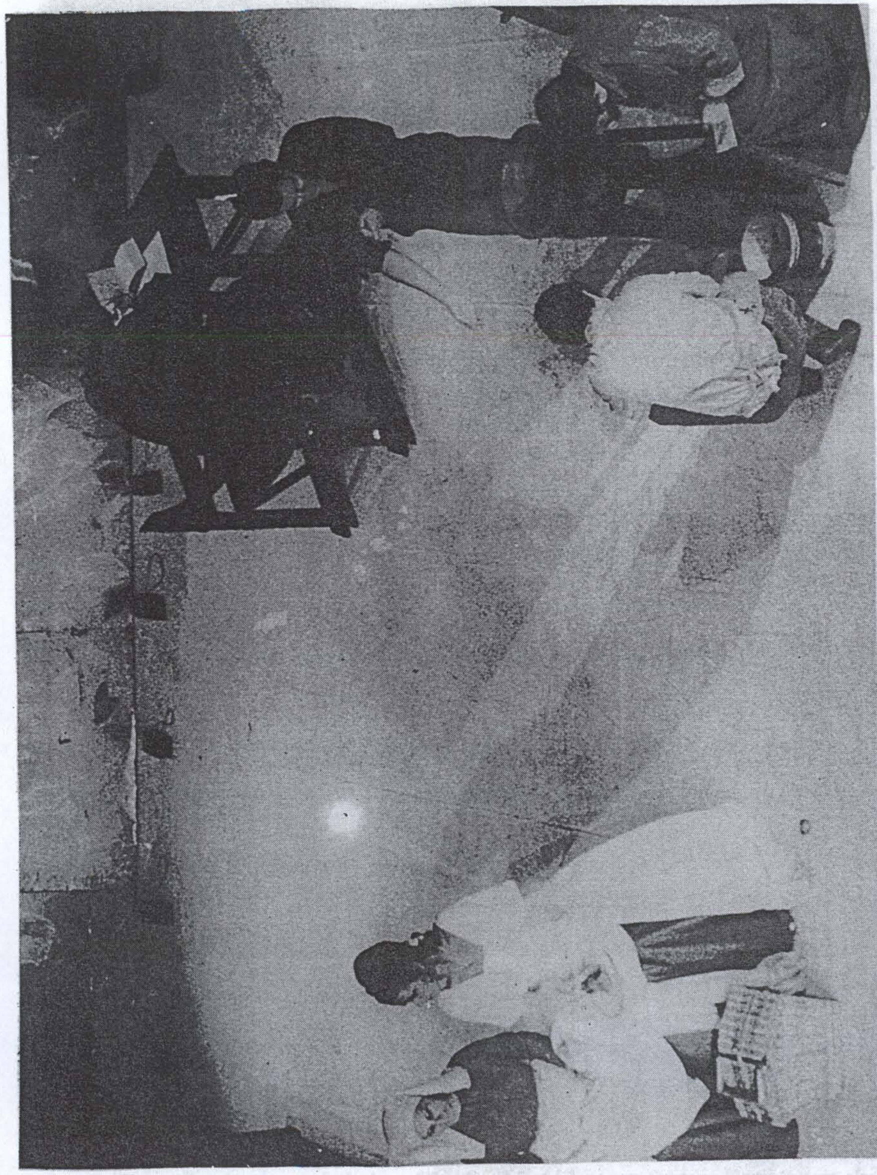
Cartaz de "Galileu Galilei" (Vita di Galileo), montagem do Piccolo Teatro di Milano, direção de Giorgio Strehler, estreada em 1963.

DONNERSTAG
SCHWIMMENDE
KÖRPER

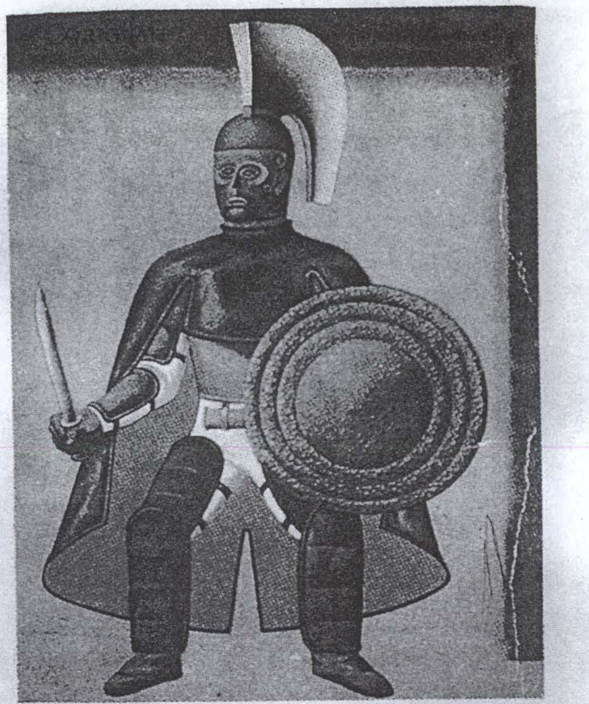
"Galileu Galilei" na montagem original do Berliner Ensemble. A última direção de Brecht. Ernst Busch no papel título e Ekkehard Schall como Andréa Sarti. (Foto de Percy Paukschta).


Donnerstag:
schwimmende
Körper

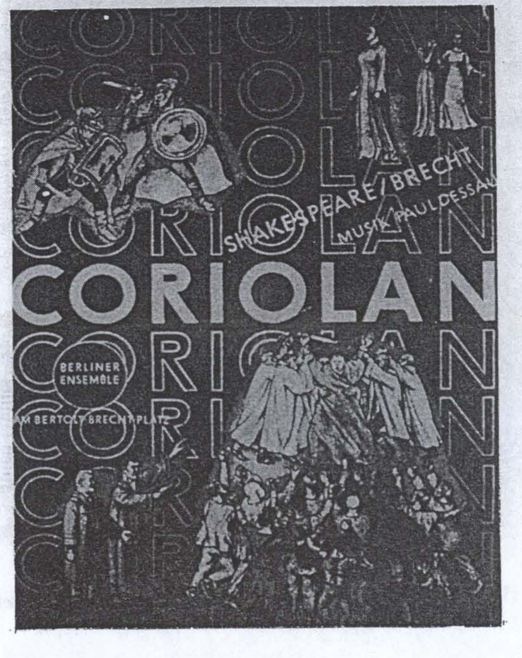
A mais recente montagem de "Galileu Galilei" no Berliner Ensemble. Ekkehard Schall no papel título. Direção de Manfred Wekwerth.



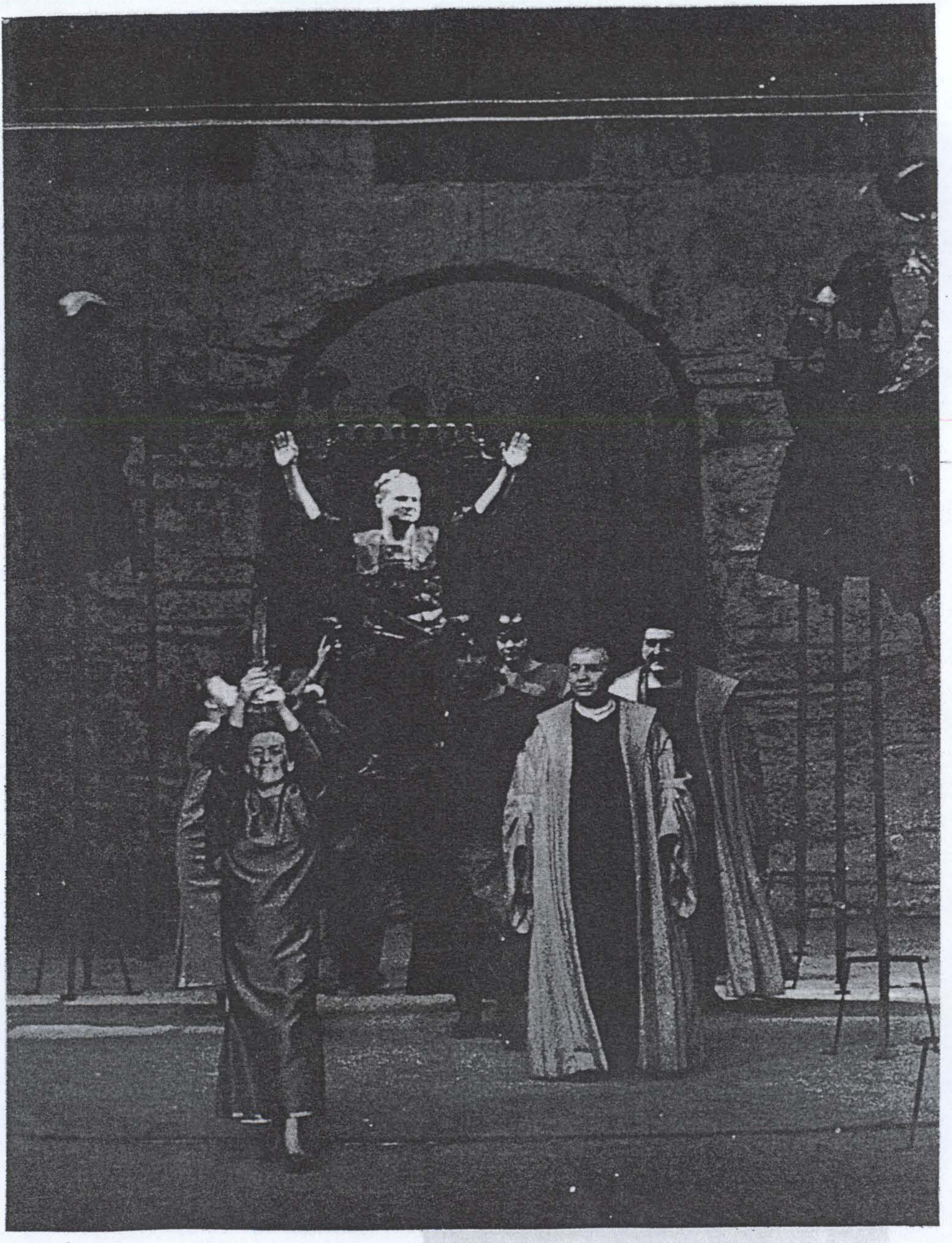
''Galileu Galilei'' encenado no Brasil pelo Teatro Oficina (1968), com direção de José Celso M. Correa. Na foto, Cecília Rabelo, Ítala Nandi, Claudio Correa e Castro (Galileu), Pedro Paulo Rangel, Fernando Peixoto e Antonio Pedro.



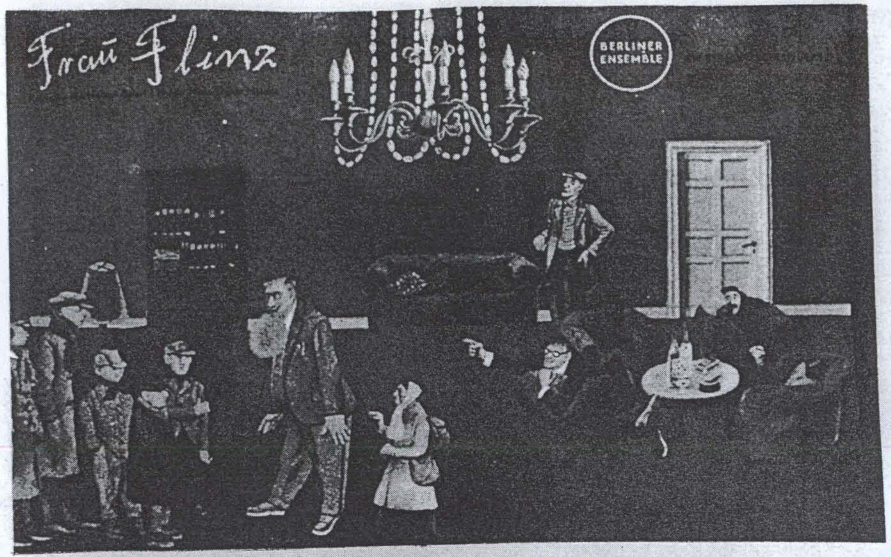
Cartão postal de ''Coriolano'' de Shakespeare adaptado por Brecht. Desenho de Karl von Appen.


CORIOLAN
SHAKESPEARE/BRECHT
MUSIK PAUL DESSAU
BERLINER ENSEMBLE
AM BERTOLT-BRECHT-PLATZ

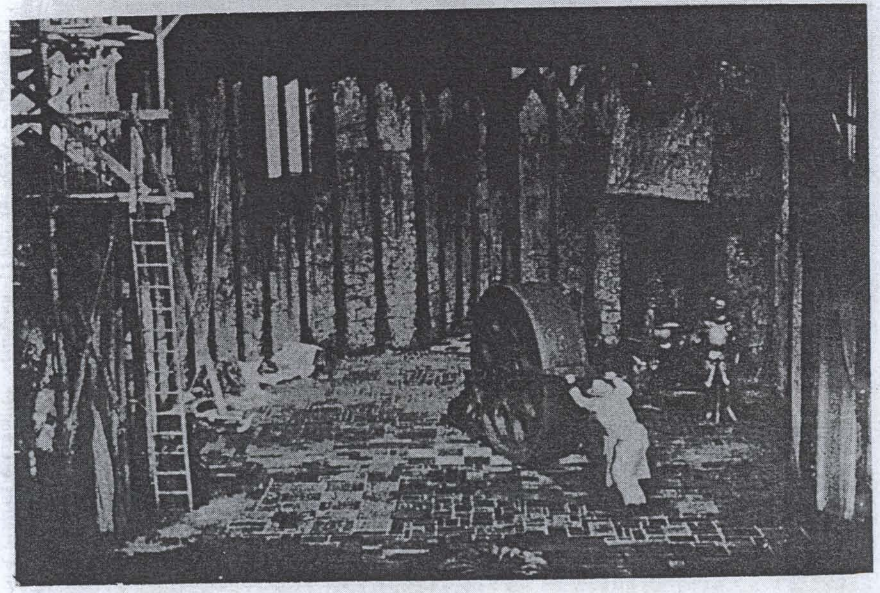
Cartaz de ''Coriolano'' de Shakespeare-Brecht, encenado pelo Berliner Ensemble.



Cena de "Coriolano" de Shakespeare-Brecht, na encenação do Berliner Ensemble. Com Ekkehard Schall e (em primeiro plano) Helene Weigel.



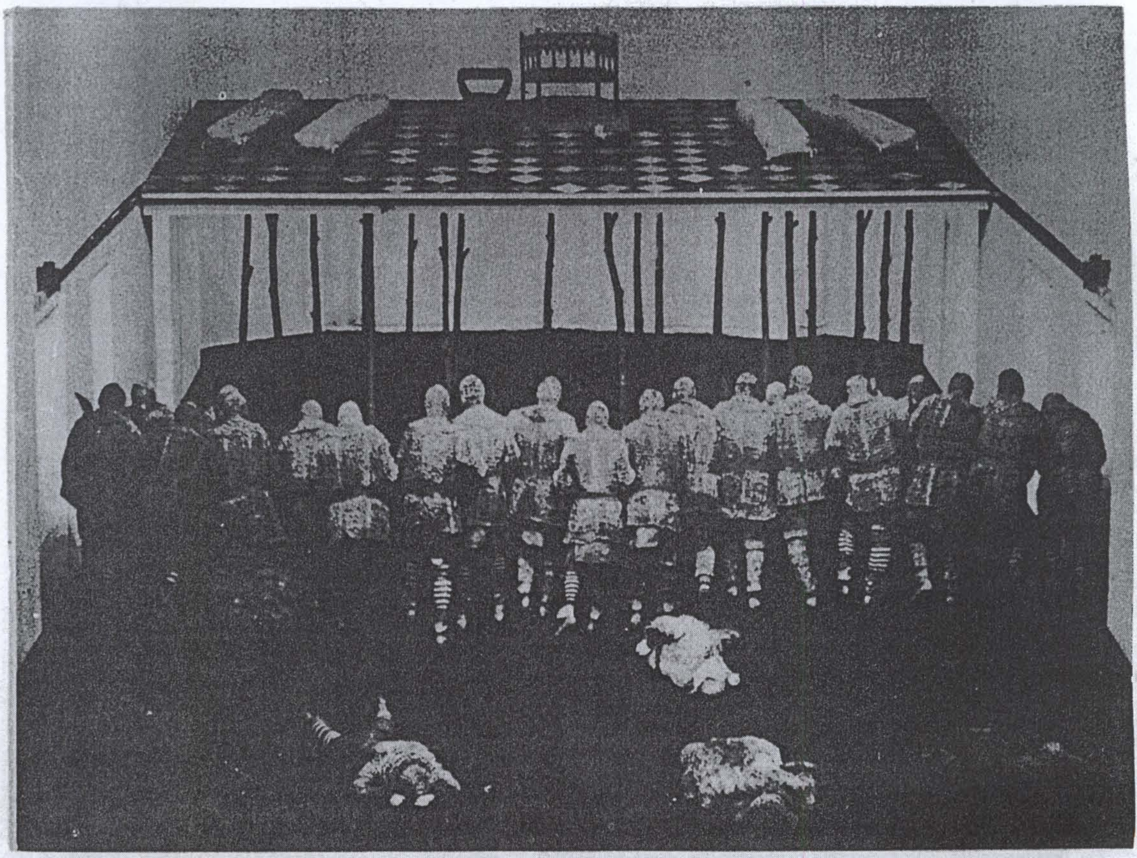
Cartaz de "Frau Flintz" de Helmut Baierl, encenação do Berliner Ensemble.



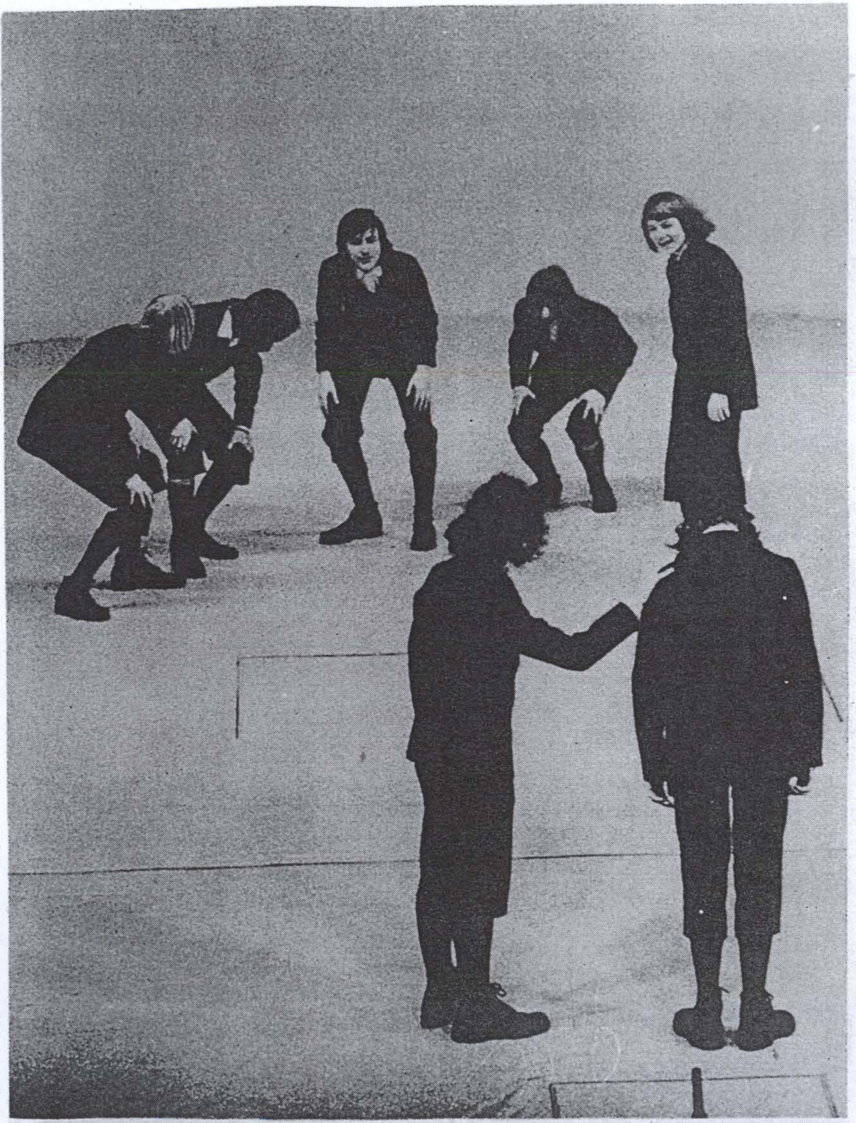
"Poeira Vermelha" de Sean O'Casey, na encenação do Berliner Ensemble dirigida por Hans-Georg Simmgen, com cenografia de Andreas Reinhardt. (Foto de Percy Paukschta).

АНАРХИЯ
МАТ
ПОГ

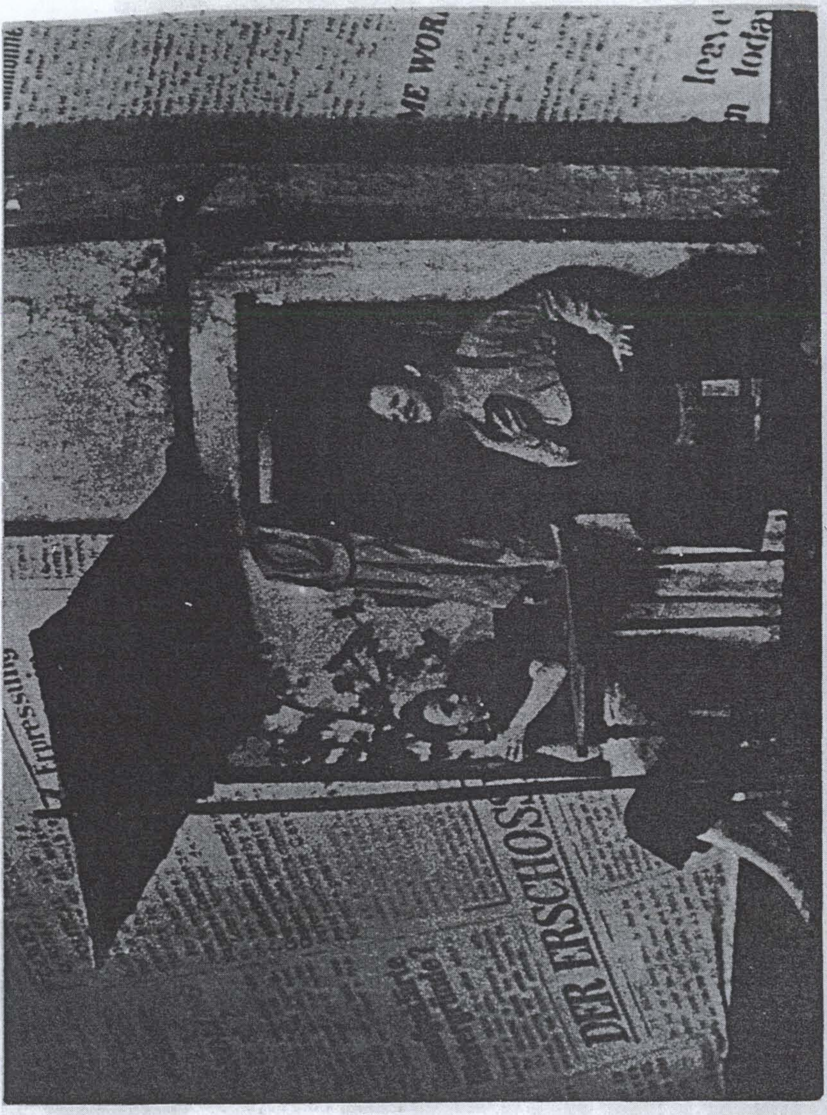
"Tragédia Otimista" de V. Vishnievski, encenada pelo Berliner Ensemble. Na foto Felicitas Ritsch, Ekkehard Schall, Bruno Carstens e Guenter Neumann. (Foto de Percy Paukschta).



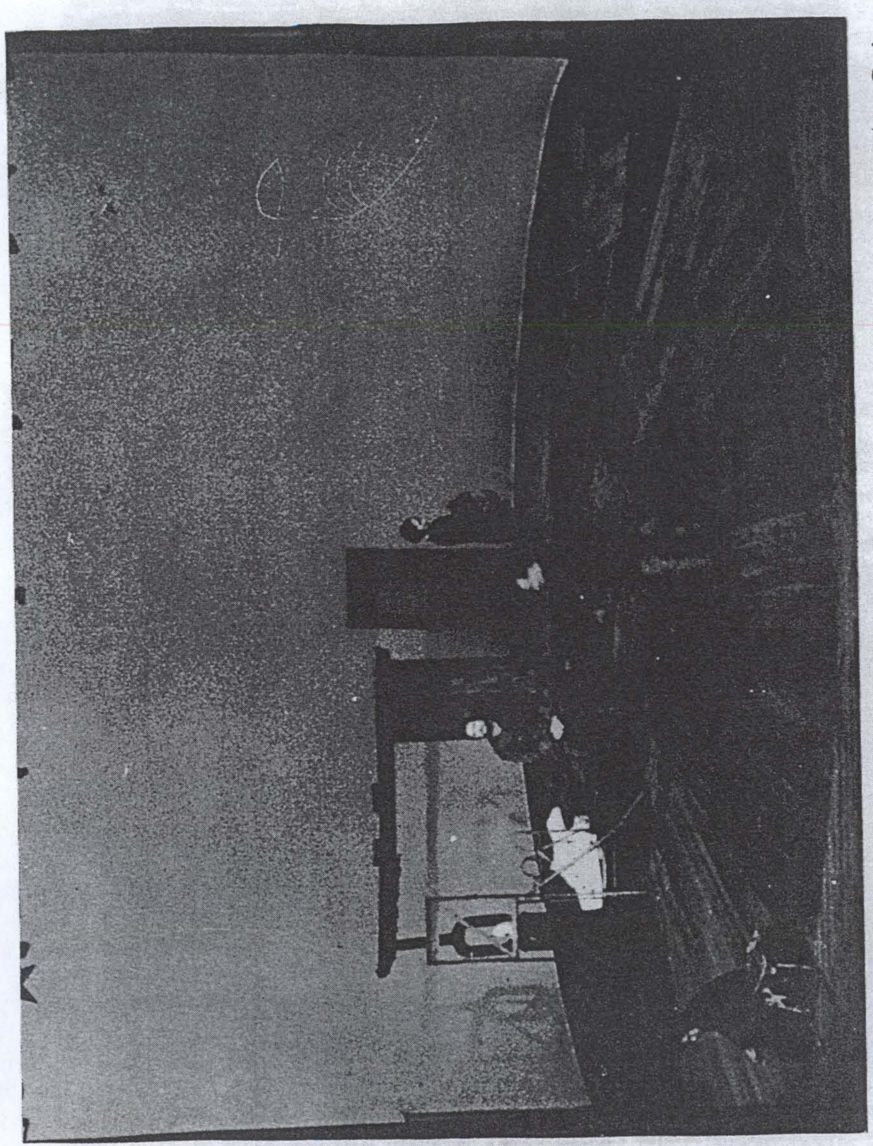
"A Vida de Eduardo II da Inglaterra" de Brecht, adaptação da tragédia de Marlowe. Encenação do Berliner Ensemble, com direção de Ekkehard Schall e Barbara Berg (filha de Brecht). Cenografia de Andreas Reinhardt. (Foto de Vera Tenschert).



"O Despertar da Primavera" de Franz Wedekind, encenação do Berliner Ensemble com direção de B. K. Tragelehn e Einar Schleef (neste espetáculo estreou como atriz uma neta de Brecht, filha de Ekkehard Schall e Barbara Berg). (Foto de Percy Paukschta).


DER ERSCHOSS
Erpressung
ME WOR
leave
today

Primeira cena de "Homem é Homem" de Brecht. Na foto, Annemone Haase e Hilmar Thate. Produção do Berliner Ensemble. (Foto de Percy Paukschta).

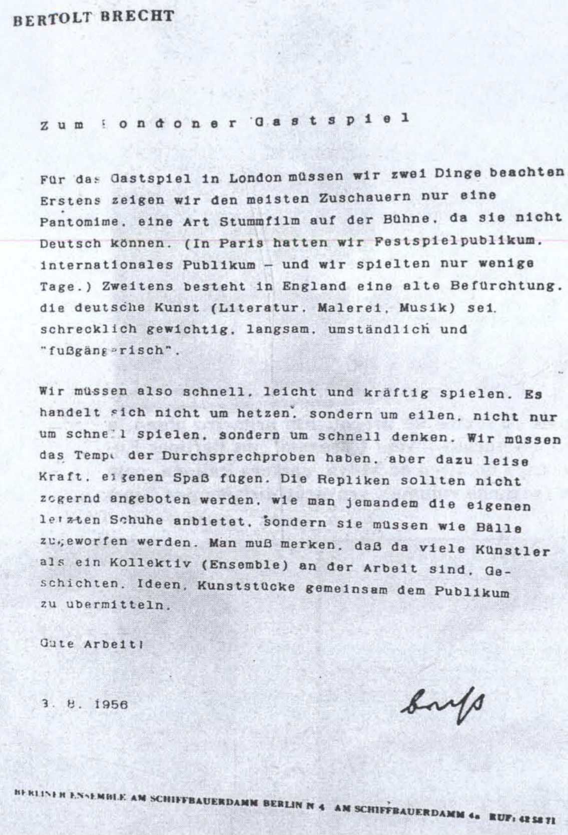


"Cimento" de Heiner Muller, adaptação de um romance de Gladkow. Encenação do Berliner Ensemble, dirigida por Ruth Berghaus. Na foto, Annemone Haase, Stefan Lisewski, Ekkehard Schall e Christine Gloger. Cenografia de Andreas Reinhardt. Música de Paul Dessau.

des Berliner Ensembles
COLOMBO BRECHT WEILL
MASSIEL · BRECHT
Die Gewehre der Frau Carrar
LITERA
Über die großen Städte
GISELA MAY
BRECHT WEILL
MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER
KURT WEILL
Milva Brecht

Discos com canções ou textos de Brecht. Em primeiro plano, a versão integral do espetáculo "Mãe Coragem" do Berliner Ensemble. À direita, capa do disco de Milva, cantora italiana, com canções de Brecht (segundo volume), gravação dirigida por Giorgio Strehler.

Brecht em 1953 e em 1954.



BERTOLT BRECHT

Zum Londoner Gastspiel

Für das Gastspiel in London müssen wir zwei Dinge beachten. Erstens zeigen wir den meisten Zuschauern nur eine Pantomime, eine Art Stummfilm auf der Bühne, da sie nicht Deutsch können. (In Paris hatten wir Festspielpublikum, internationales Publikum – und wir spielten nur wenige Tage.) Zweitens besteht in England eine alte Befürchtung, die deutsche Kunst (Literatur, Malerei, Musik) sei schrecklich gewichtig, langsam, umständlich und "fußgängerisch".

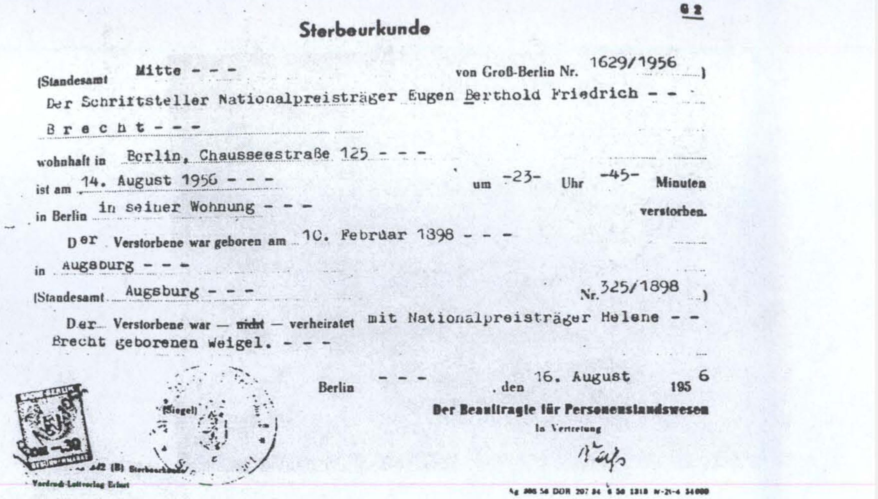
Wir müssen also schnell, leicht und kräftig spielen. Es handelt sich nicht um hetzen, sondern um eilen, nicht nur um schnell spielen, sondern um schnell denken. Wir müssen das Tempo der Durchsprechproben haben, aber dazu leise Kraft, eigenen Spaß fügen. Die Repliken sollten nicht zögernd angeboten werden, wie man jemandem die eigenen letzten Schuhe anbietet, sondern sie müssen wie Bälle zugeworfen werden. Man muß merken, daß da viele Künstler als ein Kollektiv (Ensemble) an der Arbeit sind, Geschichten, Ideen, Kunststücke gemeinsam dem Publikum zu ubermitteln.

Gute Arbeit!

3. 8. 1956

BERLINER ENSEMBLE AM SCHIFFBAUERDAMM BERLIN N 4 AM SCHIFFBAUERDAMM 4a RUF: 42 58 71

A última "tabela" escrita por Brecht para o elenco do Berliner Ensemble (5 de agosto de 1956). A companhia preparava-se para uma temporada em Londres. Brecht morreu dia 14 do mesmo mês, de um enfarte no miocárdio. No dia 10 de agosto dirigiu o último ensaio (de "Galileu Galilei").



G 2

Sterbeurkunde

(Standesamt Mitte - - - von Groß-Berlin Nr. 1629/1956)

Der Schriftsteller Nationalpreisträger Eugen Berthold Friedrich - -
Brecht - - -

wohnhaft in Berlin, Chausseestraße 125 - - -

ist am 14. August 1956 - - - um -23- Uhr -45- Minuten

in Berlin in seiner Wohnung - - - verstorben.

Der Verstorbene war geboren am 10. Februar 1898 - - -

in Augsburg - - -

(Standesamt Augsburg - - - Nr. 325/1898)

Der Verstorbene war — ~~nicht~~ — verheiratet mit Nationalpreisträger Helene - -
Brecht geborenen Weigel. - - -

Berlin - - - , den 16. August 1956

(Siegel)

Der Beauftragte für Personenstandswesen
In Vertretung

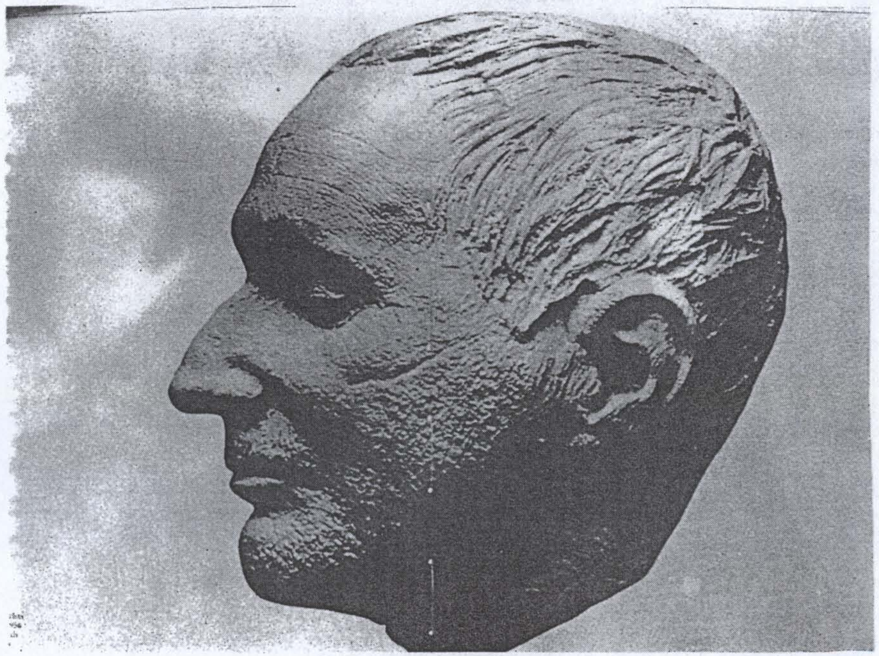
442 (B) Sterbeurkunde
Vordruck-Leitverlag Erfurt

Ag 306 56 DDR 207 84 6 50 1318 W-21-4 34000

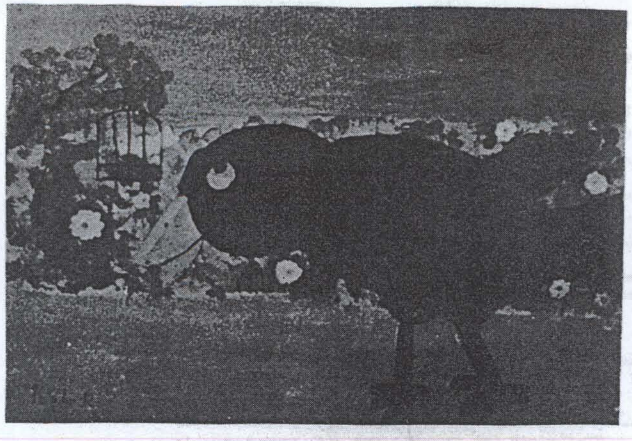
439 Sterbeurkunde, 1956

440 Ich benötige keinen Grabstein, Typoskript, etwa 1933

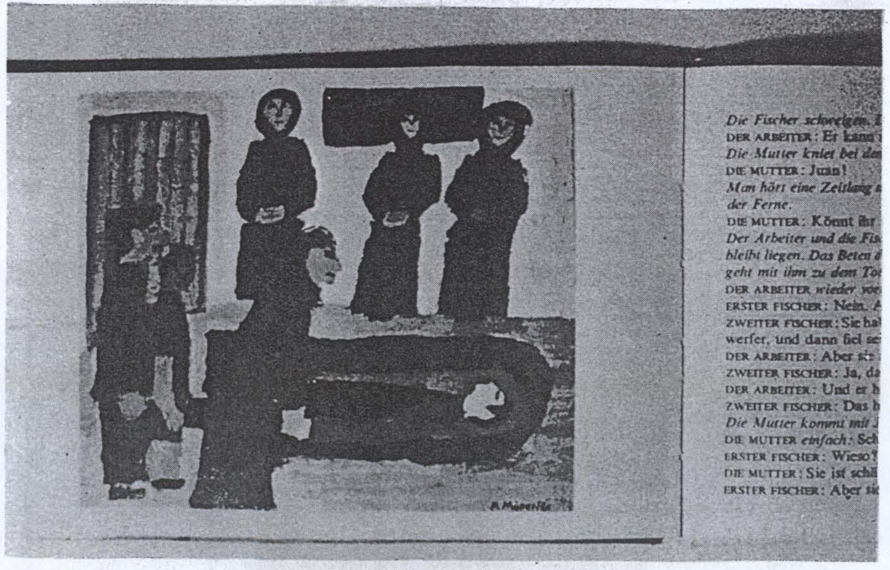
Atestado de óbito de Brecht (1956).



Máscara mortuária de Brecht, feita por Fritz Cremer.

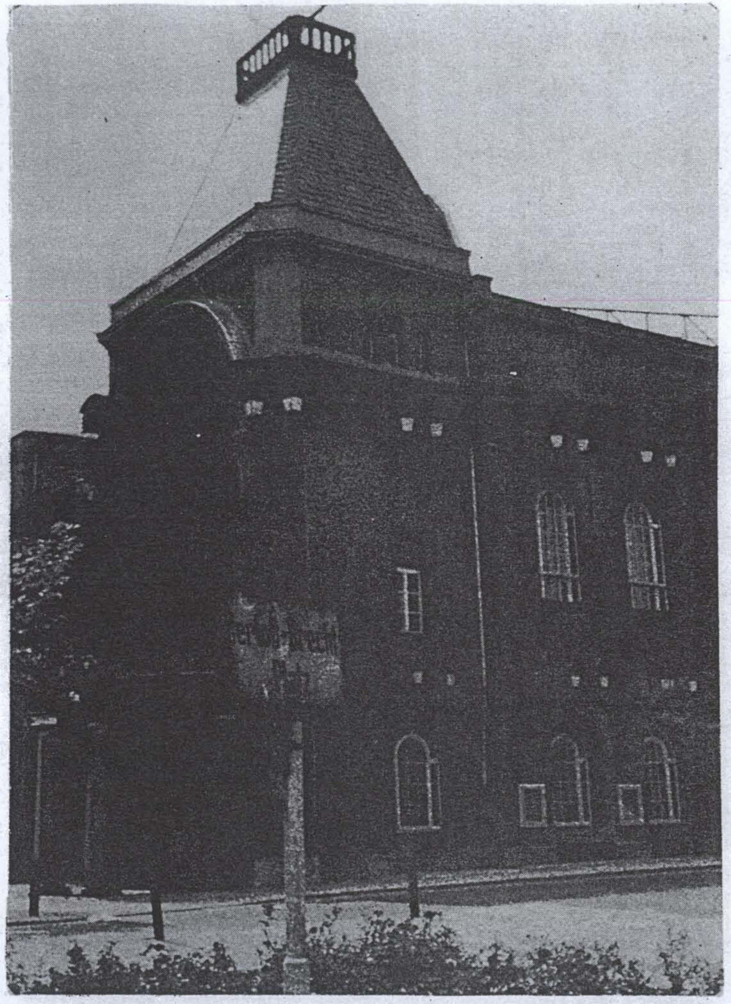


Desenho (têmpera) de René Senenko, de 8 anos, inspirada no poema de Brecht "Era uma vez um corvo". Em 1967 o Berliner Ensemble patrocinou um concurso de desenhos infantis, tendo a obra de Brecht como motivo. Este desenho, juntamente com outros, foi publicado no livro "Kinderzeichnungen zu Brecht" da Insel Verlag. O desenho de René foi também a capa do livro.

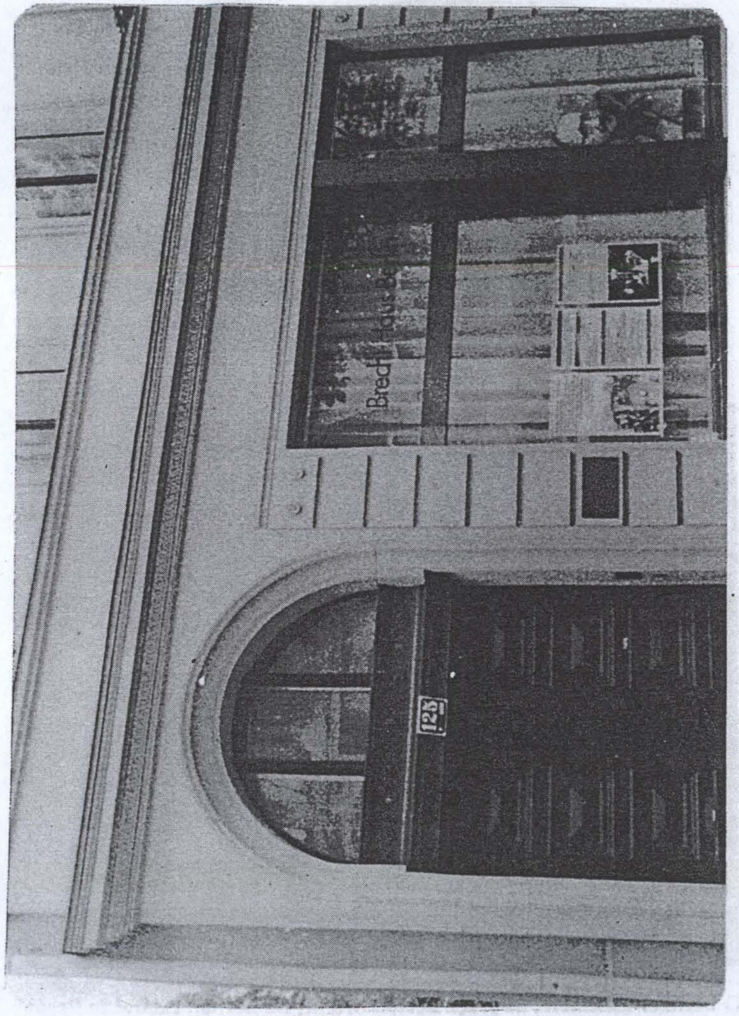


Die Fischer schweigen.
DER ARBEITER: Er kann
Die Mutter kniet bei
DIE MUTTER: Juan!
Man hört eine Zeitlang
der Ferne.
DIE MUTTER: Könnt ihr
Der Arbeiter und die
bleibt liegen. Das Beten
geht mit ihm zu dem
DER ARBEITER *wieder*
ERSTER FISCHER: Nein.
ZWEITER FISCHER: Sie
werfer, und dann fiel
DER ARBEITER: Aber
ZWEITER FISCHER: Ja,
DER ARBEITER: Und er
ZWEITER FISCHER: Das
Die Mutter kommt mit
DIE MUTTER *einfach*:
ERSTER FISCHER: Wieso?
DIE MUTTER: Sie ist
ERSTER FISCHER: Aber

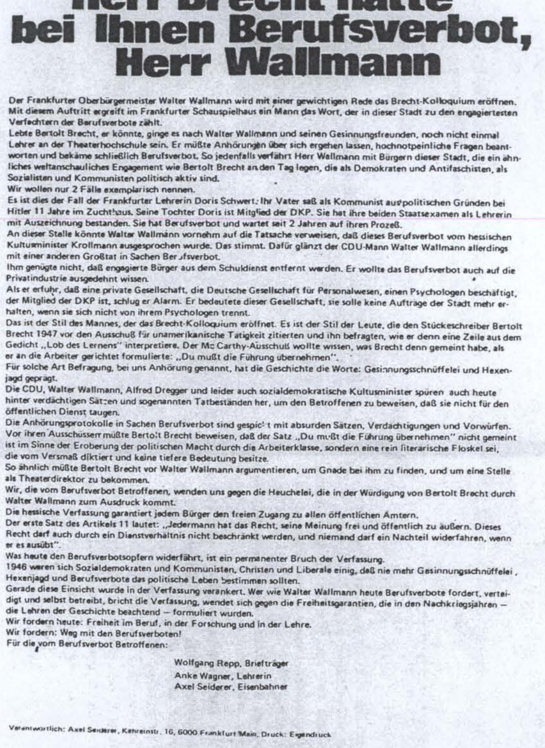
Ainda do livro "Kinderzeichnungen zu Brecht" (Insel Verlag), um desenho (têmpera) inspirado na cena final da peça "Os Fuzis da Senhora Carrar". De Monika Muller, de 14 anos.



O Berliner Ensemble, na praça Bertolt Brecht, em Berlim, capital da República Democrática Alemã (Foto de Fernando Peixoto, 1979).



A última residência de Brecht (Chausseestrasse 125 – Berlim, RDA) é hoje a "Brecht-Haus", sede do "Brecht-Archiv". Na foto, a fachada do prédio (Foto de Fernando Peixoto, 1979).



Herr Brecht hätte bei Ihnen Berufsverbot, Herr Wallmann

Der Frankfurter Oberbürgermeister Walter Wallmann wird mit einer gewichtigen Rede das Brecht-Kolloquium eröffnen. Mit diesem Auftritt ergreift im Frankfurter Schauspielhaus ein Mann das Wort, der in dieser Stadt zu den engagiertesten Verfechtern der Berufsverbote zählt.

Lebte Bertolt Brecht, er könnte, ginge es nach Walter Wallmann und seinen Gesinnungsfreunden, noch nicht einmal Lehrer an der Theaterhochschule sein. Er müßte Anhörungen über sich ergehen lassen, hochnotpeinliche Fragen beantworten und bekäme schließlich Berufsverbot. So jedenfalls verfährt Herr Wallmann mit Bürgern dieser Stadt, die ein ähnliches weltanschauliches Engagement wie Bertolt Brecht an den Tag legen, die als Demokraten und Antifaschisten, als Sozialisten und Kommunisten politisch aktiv sind.

Wir wollen nur 2 Fälle exemplarisch nennen.

Es ist dies der Fall der Frankfurter Lehrerin Doris Schwert: Ihr Vater saß als Kommunist aus politischen Gründen bei Hitler 11 Jahre im Zuchthaus. Seine Tochter Doris ist Mitglied der DKP. Sie hat ihre beiden Staatsexamen als Lehrerin mit Auszeichnung bestanden. Sie hat Berufsverbot und wartet seit 2 Jahren auf ihren Prozeß.

An dieser Stelle könnte Walter Wallmann vornehm auf die Tatsache verweisen, daß dieses Berufsverbot vom hessischen Kultusminister Krollmann ausgesprochen wurde. Das stimmt. Dafür glänzt der CDU-Mann Walter Wallmann allerdings mit einer anderen Großtat in Sachen Berufsverbot.

Ihm genügte nicht, daß engagierte Bürger aus dem Schuldienst entfernt werden. Er wollte das Berufsverbot auch auf die Privatindustrie ausgedehnt wissen.

Als er erfuhr, daß eine private Gesellschaft, die Deutsche Gesellschaft für Personalwesen, einen Psychologen beschäftigt, der Mitglied der DKP ist, schlug er Alarm. Er bedeutete dieser Gesellschaft, sie solle keine Aufträge der Stadt mehr erhalten, wenn sie sich nicht von ihrem Psychologen trennt.

Das ist der Stil des Mannes, der das Brecht-Kolloquium eröffnet. Es ist der Stil der Leute, die den Stückeschreiber Bertolt Brecht 1947 vor den Ausschuß für unamerikanische Tatigkeit zitierten und ihn befragten, wie er denn eine Zeile aus dem Gedicht „Lob des Lernens" interpretiere. Der McCarthy-Ausschuß wollte wissen, was Brecht denn gemeint habe, als er an die Arbeiter gerichtet formulierte: „Du mußt die Führung übernehmen".

Für solche Art Befragung, bei uns Anhörung genannt, hat die Geschichte die Worte: Gesinnungsschnüffelei und Hexenjagd geprägt.

Die CDU, Walter Wallmann, Alfred Dregger und leider auch sozialdemokratische Kultusminister spüren auch heute hinter verdächtigen Sätzen und sogenannten Tatbeständen her, um den Betroffenen zu beweisen, daß sie nicht für den öffentlichen Dienst taugen.

Die Anhörungsprotokolle in Sachen Berufsverbot sind gespickt mit absurden Sätzen, Verdachtigungen und Vorwürfen. Vor ihren Ausschüssen müßte Bertolt Brecht beweisen, daß der Satz „Du mußt die Führung übernehmen" nicht gemeint ist im Sinne der Eroberung der politischen Macht durch die Arbeiterklasse, sondern eine rein literarische Floskel sei, die vom Versmaß diktiert und keine tiefere Bedeutung besitze.

So ähnlich müßte Bertolt Brecht vor Walter Wallmann argumentieren, um Gnade bei ihm zu finden, und um eine Stelle als Theaterdirektor zu bekommen.

Wir, die vom Berufsverbot Betroffenen, wenden uns gegen die Heuchelei, die in der Würdigung von Bertolt Brecht durch Walter Wallmann zum Ausdruck kommt.

Die hessische Verfassung garantiert jedem Bürger den freien Zugang zu allen öffentlichen Ämtern.

Der erste Satz des Artikels 11 lautet: „Jedermann hat das Recht, seine Meinung frei und öffentlich zu äußern. Dieses Recht darf auch durch ein Dienstverhältnis nicht beschränkt werden, und niemand darf ein Nachteil widerfahren, wenn er es ausübt".

Was heute den Berufsverbotsopfern widerfährt, ist ein permanenter Bruch der Verfassung.

1946 waren sich Sozialdemokraten und Kommunisten, Christen und Liberale einig, daß nie mehr Gesinnungsschnüffelei, Hexenjagd und Berufsverbote das politische Leben bestimmen sollten.

Gerade diese Einsicht wurde in der Verfassung verankert. Wer wie Walter Wallmann heute Berufsverbote fordert, verteidigt und selbst betreibt, bricht die Verfassung, wendet sich gegen die Freiheitsgarantien, die in den Nachkriegsjahren – die Lehren der Geschichte beachtend – formuliert wurden.

Wir fordern heute: Freiheit im Beruf, in der Forschung und in der Lehre.

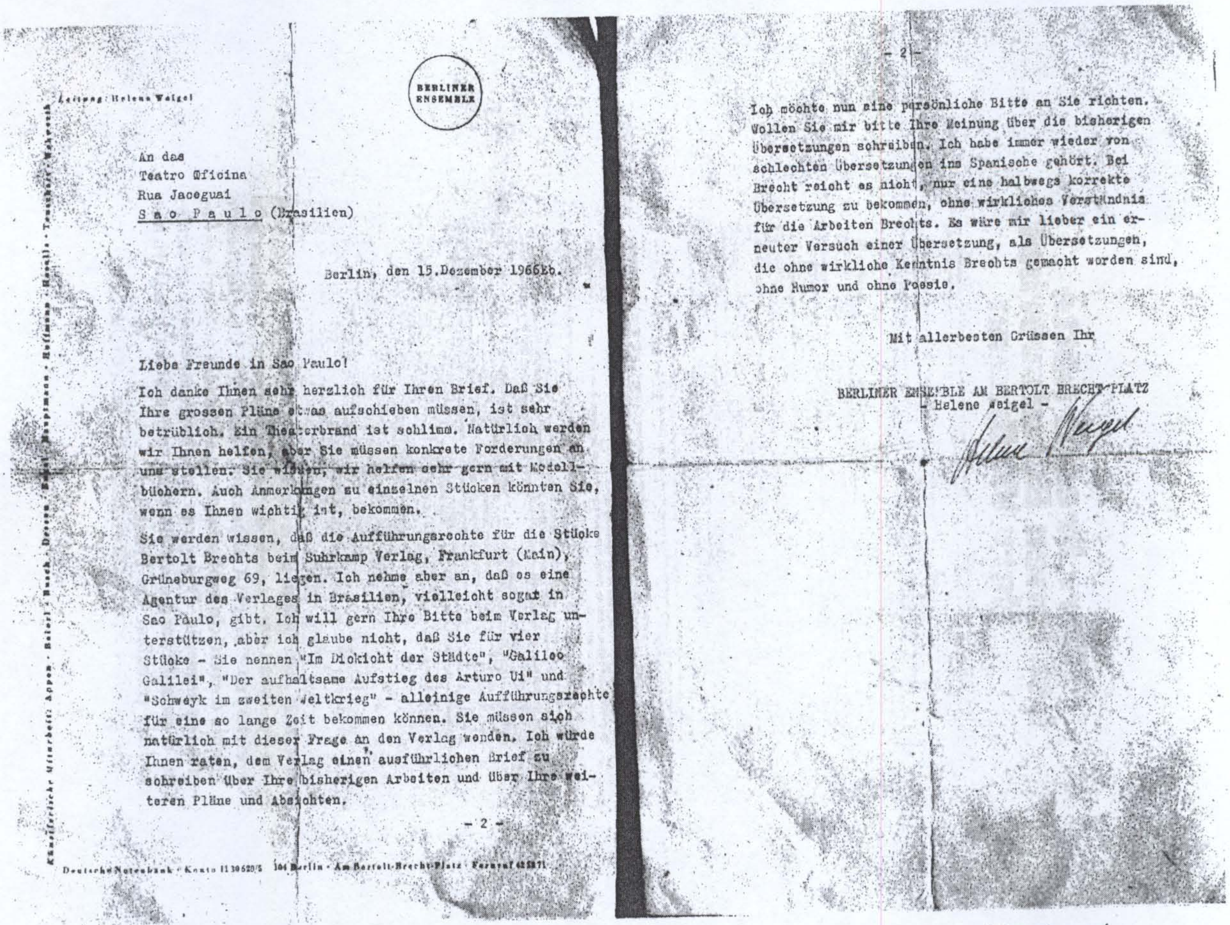
Wir fordern: Weg mit den Berufsverboten!

Für die vom Berufsverbot Betroffenen:

Wolfgang Repp, Briefträger
Anke Wagner, Lehrerin
Axel Seiderer, Eisenbahner

Verantwortlich: Axel Seiderer, Kehreinstr. 16, 6000 Frankfurt/Main, Druck: Eigendruck

Panfleto distribuído pelos comunistas alemães (ocidentais) em Frankfurt por ocasião da sessão inaugural, presidida pelo prefeito, do "Brecht-Colloquium" em 1979. Uma lei recente proibia o exercício profissional em atividades públicas aos homens de esquerda. O governo faz a homenagem e os comunistas desmistificam o ato e alertam: se Brecht estivesse vivo não poderia trabalhar em Frankfurt...



Leitung: Helene Weigel

BERLINER ENSEMBLE

An das
Teatro Oficina
Rua Jaceguai
S a o P a u l o (Brasilien)

Berlin, den 15.Dezember 1966Eb.

Liebe Freunde in Sao Paulo!

Ich danke Ihnen sehr herzlich für Ihren Brief. Daß Sie Ihre grossen Pläne etwas aufschieben müssen, ist sehr betrüblich. Ein Theaterbrand ist schlimm. Natürlich werden wir Ihnen helfen, aber Sie müssen konkrete Forderungen an uns stellen. Sie wissen, wir helfen sehr gern mit Modellbüchern. Auch Anmerkungen zu einzelnen Stücken könnten Sie, wenn es Ihnen wichtig ist, bekommen.

Sie werden wissen, daß die Aufführungsrechte für die Stücke Bertolt Brechts beim Suhrkamp Verlag, Frankfurt (Main), Grüneburgweg 69, liegen. Ich nehme aber an, daß es eine Agentur des Verlages in Brasilien, vielleicht sogar in Sao Paulo, gibt. Ich will gern Ihre Bitte beim Verlag unterstützen, aber ich glaube nicht, daß Sie für vier Stücke - Sie nennen "Im Dickicht der Städte", "Galileo Galilei", "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui" und "Schweyk im zweiten Weltkrieg" - alleinige Aufführungsrechte für eine so lange Zeit bekommen können. Sie müssen sich natürlich mit dieser Frage an den Verlag wenden. Ich würde Ihnen raten, dem Verlag einen ausführlichen Brief zu schreiben über Ihre bisherigen Arbeiten und über Ihre weiteren Pläne und Absichten.

- 2 -

Deutsche Notenbank · Konto 11 30 620/5 104 Berlin · Am Bertolt-Brecht-Platz · Fernruf 42 58 71

- 2 -

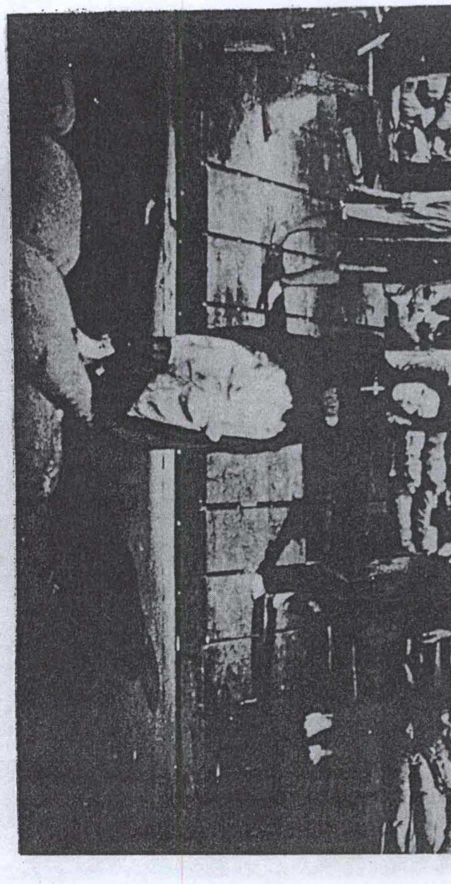
Ich möchte nun eine persönliche Bitte an Sie richten. Wollen Sie mir bitte Ihre Meinung über die bisherigen Übersetzungen schreiben. Ich habe immer wieder von schlechten Übersetzungen ins Spanische gehört. Bei Brecht reicht es nicht, nur eine halbwegs korrekte Übersetzung zu bekommen, ohne wirkliches Verständnis für die Arbeiten Brechts. Es wäre mir lieber ein erneuter Versuch einer Übersetzung, als Übersetzungen, die ohne wirkliche Kenntnis Brechts gemacht worden sind, ohne Humor und ohne Poesie.

Mit allerbesten Grüssen Ihr

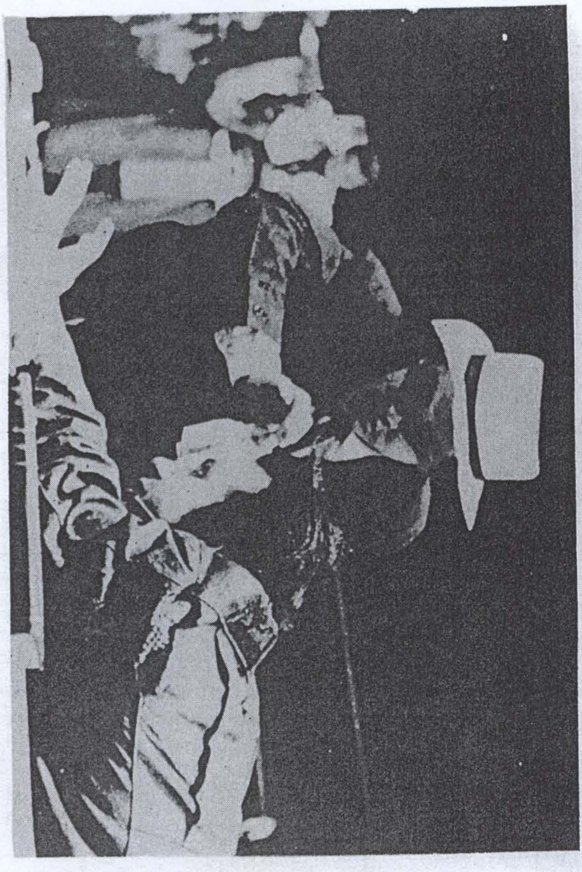
BERLINER ENSEMBLE AM BERTOLT BRECHT-PLATZ
- Helene Weigel -

Helene Weigel

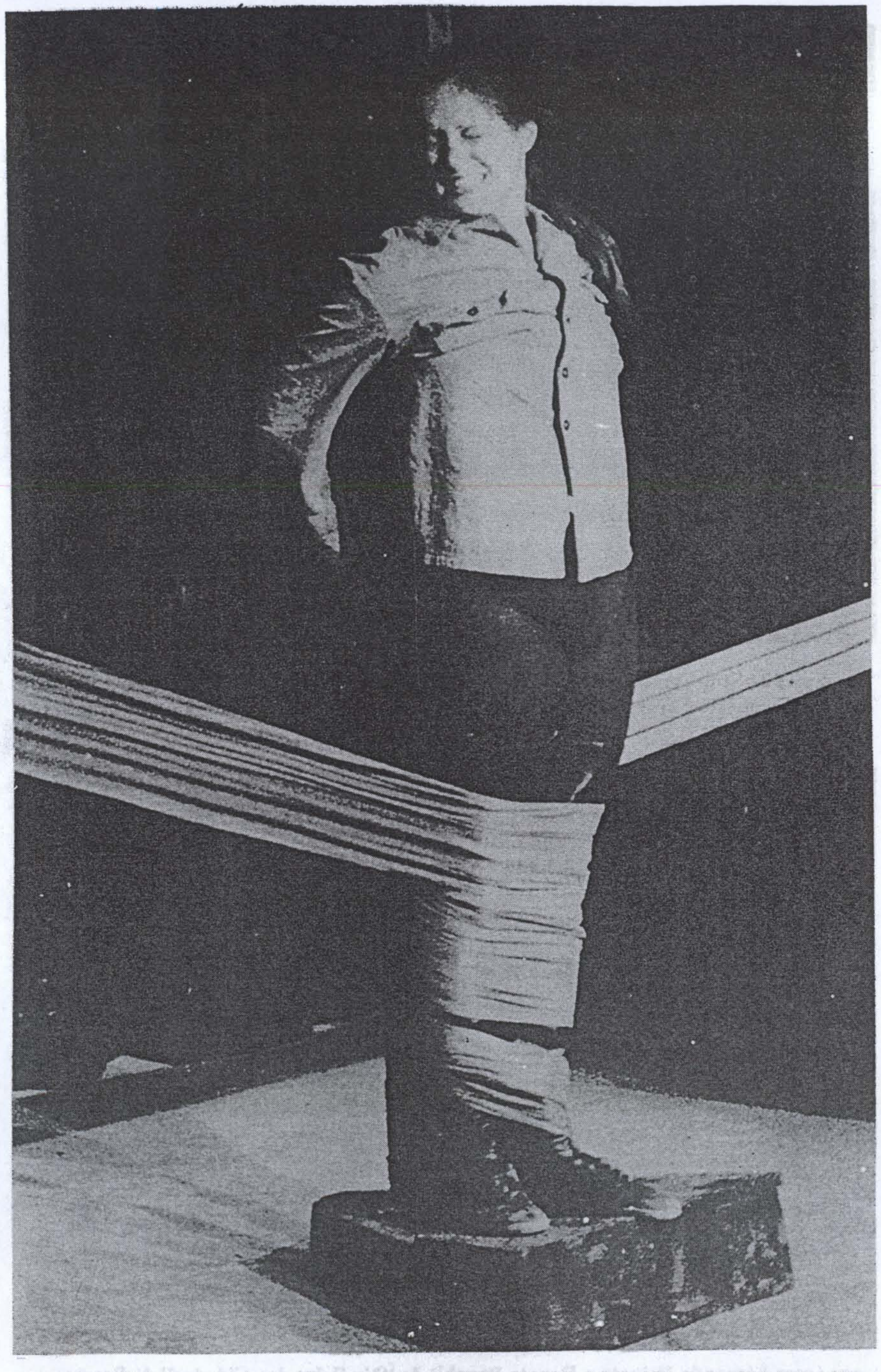
Carta de Helene Weigel enviada ao Teatro Oficina de São Paulo, por ocasião do incêndio que destruiu parcialmente o prédio da rua Jaceguai, 520 em 1966. Oferece solidariedade e auxílio.



“Os Fuzis da Sra. Carrar” de Brecht na encenação de Flávio Império (em 1968) para o TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo), com Rose Lacreta no papel título.



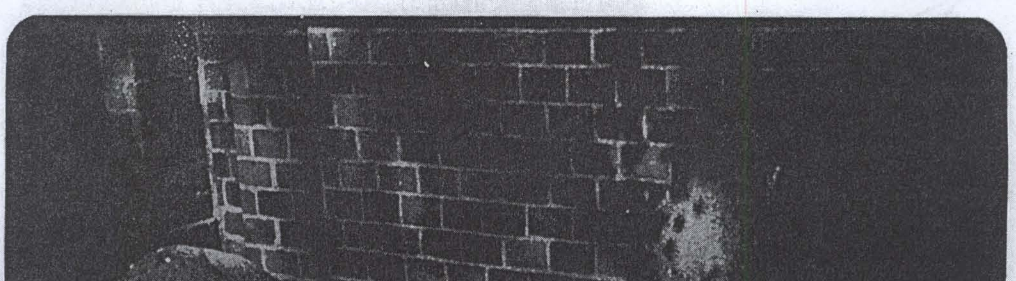
Cena (com Fernando Peixoto e Renato Borghi) de “Na Selva das Cidades” de Brecht, encenação do Teatro Oficina de São Paulo (1969) com direção de José Celso M. Correa.



Selma Egrei na fogueira de “O Processo de Joanna D’Arc” de Brecht, adaptação de um texto radiofônico de Anna Seghers, encenada em S. Paulo em 1972 por Fernando Peixoto para o teatro da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo.

Edson Santana em “Tambores na Noite” de Brecht, encenação realizada em 1972 em São Paulo com direção de Fernando Peixoto para o “Studio São Pedro”

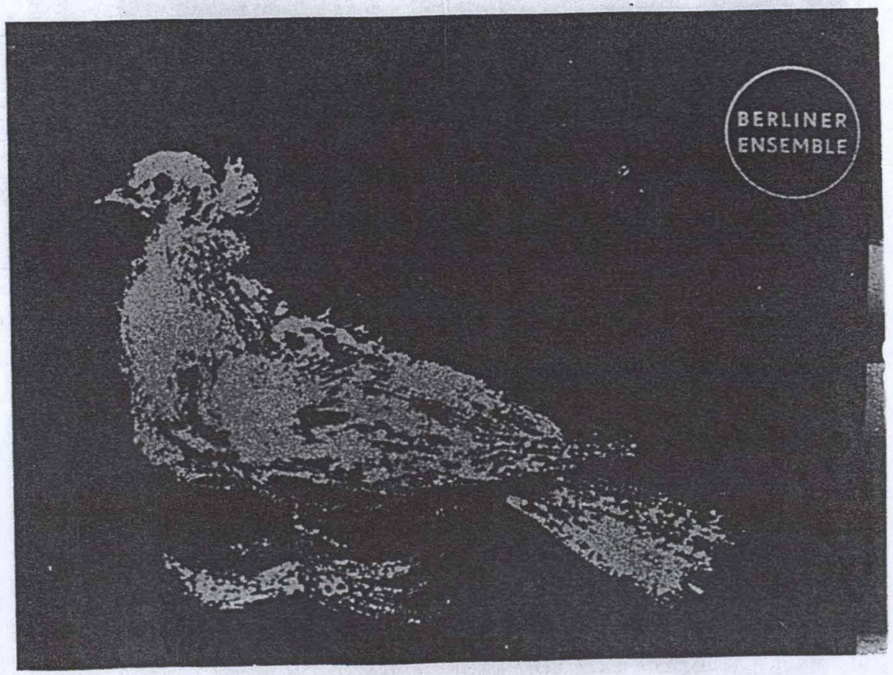
Edith Siqueira e Claudio Mamberti em "Tambores na Noite" de Brecht, encenação realizada em São Paulo em 1980 com direção de Mário Maseti.



Os túmulos de Brecht e Helene Weigel em Berlim Oriental no "Dorotheenfriedhof" (ao lado da última residência do casal), cemitério onde estão enterrados alguns dos nomes mais expressivos da cultura alemã, como Hegel, Erich Engel, Bronnen, Elisabeth Hauptmann, Eisler e outros. (Foto de Fernando Peixoto, 1979).

bertolt brecht

A assinatura de Bertolt Brecht.



Cartaz do Berliner Ensemble: a pomba da paz de Picasso.

anexo 1

OS EXERCÍCIOS PARA ATORES

Exercícios, poemas e quatro apêndices completam *Der Messingkauf*. *Os EXERCÍCIOS PARA ATORES (Ubungsstücke für Schauspieler)* foram escritos em 1939/40, certamente para um curso de interpretação que era ministrado por Helene Weigel em Estocolmo. Brecht escreveu muito sobre interpretação, sobre o trabalho e o significado artístico e social do ator, mas deixou pouco em nível de exercícios ou sugestões diretamente práticas. Algumas noções básicas encontram-se em trechos do PEQUENO ORGANON PARA O TEATRO ou em escritos como O ESTUDO DO PAPEL (inacabado), CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM, INSTRUÇÕES PARA OS ATORES, LIÇÕES DA EXPERIÊNCIA. Ou no texto e nos valiosos apêndices de BREVE DESCRIÇÃO DE UMA NOVA TÉCNICA DE ARTE DRAMÁTICA QUE PRODUZ UM EFEITO DE DISTANCIAMENTO (mais conhecido como "Uma Nova Técnica de Representação"). Nestes textos refere-se a alguns recursos a serem eventualmente utilizados durante o processo de ensaios, sugerindo a aplicação de algumas técnicas (como a teoria do "não-porém", a elaboração das alternativas, o aprofundamento das contradições para chegar a uma unidade dialética, a troca de personagens durante os ensaios, a representação na terceira pessoa, o dizer em voz alta rubricas e comentários que inclusive descrevam movimentos e gestos à medida que são feitos ou um pouco antes, a técnica de ler com espanto e contradição, a memorização das primeiras impressões, a transposição da ação e da fala para o passado, etc; num dos textos insiste: *aquele que não ensina divertindo e não diverte ensinando não tem nada a fazer no teatro.*

Os EXERCÍCIOS PARA ATORES de *Der Messingkauf* são cinco cenas curtas. Na verdade, modelos. Duas chamadas *cenas paralelas (Parallelszene)*, destinadas a provocar o distanciamento em textos clássicos: *Macbeth* e *Maria Stuart*, respectivamente de Shakespeare e Schiller. Brecht afirma que há muito certas cenas não são mais encenadas pelos acontecimentos que encerram, mas simplesmente porque oferecem aos intérpretes ocasiões para exuberantes demonstrações de temperamento. E também assim são assistidas pelo público. O que efetivamente narram, fica em segundo plano ou nem é revelado. As transposições de Brecht, trazendo a ação para ambientes prosaicos, procuram fazer reviver o interesse pelos irrecusáveis acontecimentos. Assim, a imagem de um deus chinês da felicidade, que acidentalmente é quebrada, em O CRIME NA PORTARIA *(Der Mord in Pförtnerhaus)*, serve para tentar revitalizar a cena 2 do II ato de *Macbeth;* o célebre conflito entre as rainhas, no III ato de *Maria Stuart*, é substituído por intrigas "baixas" na sórdida concorrência do mercado de peixe em A DISPUTA DAS MULHERES DE PESCADORES *(Der streit der Fischerweiber)*. Não há falta de respeito: há um retorno à verdade.

As *cenas intermediárias (Zwischenszene)* devem assim ser intercaladas no processo de ensaios: passar a cena, em seguida o improviso com fatos cotidianos mas que conservam os mesmos elementos teatrais; depois, novamente a cena. Um exercício concreto de rigoroso e corajoso distanciamento crítico, que permite ampliar o significado do trabalho dos intérpretes, introduzindo perspectivas que estimulam o processo criativo e assim enriquecerão os personagens construídos. Para intercalar entre as cenas 3 e 4 do IV ato de *Hamlet*, Brecht propõe, visando sobretudo impedir uma concepção heroicizada do personagem, a CENA DA BARCA *(Fährenszene)*, que inclusive fornece uma explicação para a hesitação do príncipe, que a crítica burguesa tende a considerar o mais interessante elemento de modernidade da obra: a hesitação corresponde a uma nova atitude burguesa, diz Brecht. Atitude que já atinge o domínio político social. Suas intenções parecem ainda mais nítidas nas duas cenas que escreve para serem usadas nos ensaios de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, com o título geral de OS EMPREGADOS *(Die Bedienten)*. E afirma que não se destinam apenas a confirmar que o prazer de um é o sofrimento de outro, mas principalmente a fazer com que os intérpretes dos dois apaixonados amantes possam construir seus personagens de maneira contraditória. As duas cenas devem ser intercaladas, no II ato da tragédia de Shakespeare, entre a cena 1 (após o baile em que Romeu conhece Julieta; seus companheiros referem-se a seu amor de antes, Rosaline) e a cena 2 (a célebre cena do balcão). A transcrição integral da primeira parte de OS EMPREGADOS é mais reveladora que qualquer comentário:

"Romeu e um de seus arrendatários"

ROMEU – Já disse, velho, eu preciso do dinheiro. E não é para fazer nada de mau.

ARRENDATÁRIO – Mas para onde é que nós vamos, se Sua Senhoria vende assim tão de repente as suas terras? Nós aqui somos cinco.

ROMEU – Você não pode ir servir em outro lugar? Você é um bom trabalhador. Darei as melhores referências. Eu preciso do dinheiro, tenho obrigações que você não pode compreender. Ou será que eu preciso explicar que uma mulher que me deu tudo eu não posso despedir sem dar um pequeno presente. Adeus, minha querida, e nada mais? Você quer que eu cometa uma tal indelicadeza? Se é assim, você não passa de um patife miserável, um cachorro egoísta. E presente de despedida custa caro. E são verdadeiramente desinteressados, você há de convir. A gente não recebe mais nada em troca. Não é assim, amigo velho? Não seja um desmancha-prazeres. Quem foi que me acalentou nos seus joelhos, que fez o meu primeiro arco, não foi você? Vai me obrigar a dizer: o próprio Gobbo não me compreende mais, me deixa friamente cair, quer que eu me porte como um malandro. Homem, eu estou apaixonado! Eu sacrifico tudo. Por aquela que eu amo, cometo até um crime, um assassinato. E ficaria até orgulhoso disso, coisa que você não pode compreender. Você está muito velho, Gobbo. Está seco. Procure entender: eu preciso me desembaraçar da outra. E agora que você está a par dos meus segredos, eu pergunto: você ainda é o velho Gobbo, o mesmo de antes, ou não? Responde!

ARRENDATÁRIO – Senhor, não sou nenhum orador. Mas eu não sei para onde nós iremos, eu e os meus, se o senhor me expulsar da sua terra.

ROMEU – Pobre velho Gobbo. Não compreende mais nada. Eu digo que estou ardendo e ele fica aí murmurando sobre terras. Eu sou dono de alguma terra? Já me esqueci. Não, não tenho terras. Ou melhor, para o diabo com elas, que me importam as terras: eu estou apaixonado.

ARRENDATÁRIO – E nós com fome, senhor.

ROMEU – Imbecil. Não se pode falar razoavelmente com vocês! Seus animais, vocês não têm timentos? Então, vão embora. Quanto mais cedo melhor.

ARRENDATÁRIO – Sim, vamos embora. O senhor talvez também queira o meu casaco? *(Ele tira o casaco)* Meu chapéu? Minhas botas? Nós somos animais? Pois os animais também comem.

ROMEU – Ah, é assim. Essa é a sua verdadeira cara? A cara que você escondeu durante vinte e cinco anos, como se fosse uma marca de lepra. Essa é a recompensa que eu recebo por ter falado com você? Patife, desaparece. Senão, te cuida, animal! *(Ele o expulsa, mas durante a cena de amor, o arrendatário ainda está vagando pelo fundo)*

ROMEU – Ri-se da cicatriz quem nunca foi ferido."

Todo o comportamento de Romeu ganha nova dimensão. Basta atentar para o surpreendente sentido que adquire a célebre primeira frase da cena do balcão, que antecede o aparecimento de Julieta: *Ri-se da cicatriz quem nunca foi ferido (He jests at scars that never felt a wound).* Semelhante tratamento sofre também o personagem de Julieta, também examinado no exercício de comportamento típico de classe dominante, que se revela de um egoísmo sem limites na cena seguinte, com sua serva: esta, como a patroa, também está apaixonada; mas para encontrar-se com Romeu sem maior perigo, Julieta impede, de forma autoritária, que ela encontre seu amado e obriga-a a ficar caminhando em seu quarto, para que não percebam, na casa, que ela está no balcão...

O último exercício é O COMBATE DE HOMERO E HESÍODO *(Des Wettkampf des Homer und Hesiod)* escrito em 1950 em colaboração com Ruth Berlaus (todas as cenas só seriam publicadas em 1951): para Brecht, ocasião de estudar a dicção dos versos e também o retrato do caráter de dois velhos ambiciosos *que travam um combate rico em elementos de mímica.*

No nível de exercícios para atores é curioso ainda assinalar uma lista (nem sempre compreensível) de 24 itens intitulada EXERCÍCIOS PARA CURSOS DE ARTE DRAMÁTICA, certamente também redigida para uso de Helene Weigel em suas aulas. Foi publicada no volume 4 de ESCRITOS SOBRE TEATRO *(Schriften zum Theater)* e um dos itens faz referência ao proveitoso uso da *cena de rua,* que constitui um dos escritos mais significativos de *Der Messingkauf.*

Finalmente é preciso assinalar que muitos textos de Brecht, reproduzindo discussões e comentários, indicam, com certa nitidez, um determinado processo de trabalho para o encenador. Constituem o esboço de um método, que não se define por regras fixas mas fornece elementos para a compreensão de um comportamento crítico e criativo. Mais que metodologia de trabalho, indicam os pressupostos e o exemplo de uma *atitude.*

Neste sentido é preciso mencionar os textos incluídos numa obra coletiva (assinada por Brecht, Ruth Berlau, Claus Hubalek, Peter Palitzsch e Käthe Rülicke), TRABALHO TEATRAL *(Theaterarbeit),* editado pelo *Berliner Ensemble,* reunindo o material sobre seis espetáculos encenados pela companhia. Inclui uma curiosa lista que estabelece "etapas de uma encenação", da fase de análise do texto e do tema até a estréia. Este último item, de número 13, diz textualmente: *é aconselhável a ausência do diretor, na estréia, para que os intérpretes atuem sem nenhum controle.*

Existem ainda os célebres "livros modelos" *(Modellbucher)* editado pelo *Berliner Ensemble,* sobretudo o que se refere a duas encenações de GALILEU GALILEI (a primeira versão norte-americana dirigida por Joseph Losey e interpretada por Charles Laughton e a primeira versão alemã dirigida por Brecht e interpretada por Ernst Busch), intitulado CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM *(Aufbau einer Rolle).* E escritos particularmente reveladores, como o ESTUDO DA PRIMEIRA CENA DO "CORIOLANO" DE SHAKESPEARE *(Studium des ersten Auftritts in Shakespeares Coriolan),* diálogo de Brecht com Käthe Rülicke e Peter Palitzsch; e NOTAS SOBRE "KATZGRABE" *(Notaten zum Katzgraben),* diversos textos sobre a encenação da peça de Erwin Strittmatter no *Berliner Ensemble,* em 1953, sob direção de Brecht e Manfred Wekwerth. É justamente de Wekwerth, entretanto, um manual extraordinário sobre um processo brechtiano de trabalho na encenção, DIÁLOGO SOBRE A ENCENAÇÃO *(Gespräche über Regie),* novo título de um livro antes publicado como A ENCENAÇÃO NOS TEATROS AMADORES *(Über Regiearbeit mit Laiehkünstlern).*

anexo 2

A POESIA SOBRE TEATRO

São cerca de trinta poemas, todos sobre um mesmo tema: o teatro. Fazem parte do DIÁLOGO SOBRE "A COMPRA DE LATÃO". A proposta é essencialmente didática, o que não diminui o valor destes *Gedichte aus dem Messingkauf* enquanto poesia. Os poemas encerram pequenas lições. Mas não descuidam nunca o vigor da expressão literária: aliás, a melhor poesia de Brecht foi sempre descritiva e narrativa, sempre lúcida e objetiva. O elemento propriamente lírico foi sempre redimensionado, quase anulado para renascer sob outra forma. As palavras possuem um significado específico enquanto elementos básicos de uma obra literária, que se afirma como tal, mas não sacrificam o significado lógico e racional. Natureza específica desta poética singular que se nega a estabelecer uma ilusória separação entre beleza e raciocínio. Os versos são argumentos. Mas a poesia permanece intacta. Que nossas toscas traduções não enganem o leitor: a poesia, freqüentemente intraduzível, aprofunda a importância do que é dito. Aliás, a este respeito, o próprio Brecht acentuou os danos que sofrem os poemas, não só seus, quando traduzidos: *o certo seria talvez ater-se aos pensamentos e à atitude do poeta.*

Muitos poemas tratam questões práticas e inclusive sugerem estimulantes processos de trabalho. Discutem princípios básicos e gerais. Ou referem-se a problemas específicos e particulares. Fazem a crítica do velho teatro e exaltam os valores e os propósitos do novo teatro. Indicam caminhos para o trabalho do ator ou dos técnicos. Muitos deles estão fundamentados em exemplos concretos e os versos encerram citações precisas. Constituem um programa de trabalho e definem princípios estéticos: na verdade, realizam um dos mais fascinantes projetos de Brecht – a poesia didática. E são poemas extremamente úteis: a estrutura poética auxilia a revelar idéias e reafirma posições – as lições ganham uma dimensão de eficácia e, através dos versos, se gravam muito mais na memória de todos. A poesia está a serviço do teatro. Como o teatro deve se situar a serviço da sociedade.

Poemas como A PEÇA ACABOU *(Aus ist das Stuck)* ou MEU ESPECTADOR *(Mein Zuschauer)* ou CANÇÃO DO ESCRITOR DE PEÇAS *(Lied des Stuckschreibers)* descrevem o próprio Brecht: no primeiro, o teatro se esvazia após o espetáculo e o autor, sozinho, procura lembrar o que aconteceu; no segundo, em diversos locais de trabalho ou lazer, o autor encontra seu espectador, o operário. E finalmente, no meio da multidão, monta o seu teatro –

Por cima do ombro
Ele lança um olhar
Aprovador.

A CANÇÃO DO ESCRITOR DE PEÇAS é a definição de uma atitude e a exposição de um método de trabalho. Alguns trechos:

Sou um escritor de peças. Mostro
O que vi. No mercado dos homens
Vi como o homem é negociado. Isso
Eu mostro. Eu, o escritor de peças.

Como eles se encontram nas casas
Trazendo projetos, pedaços de paus ou dinheiro
Como armam armadilhas uns para os outros
Cheios de esperança
Como marcam encontros
Como dependem uns dos outros
Como se amam uns aos outros
Como defendem a presa
Como comem
Isso eu mostro.

As palavras que dizem uns aos outros, eu conto.
O que a mãe diz ao filho
O que o patrão ordena a seu empregado
O que a mulher responde ao marido
Todas as palavras que pedem, todas as que ordenam
As suplicantes, as equivocadas
As mentirosas, as ignorantes
As belas, as feridas
Todas eu conto.

……

Para poder mostrar o que vejo
Consultei os espetáculos de outros povos e de outras épocas
Reescrevi algumas peças, com cuidado
Examinando a técnica usada e assimilando
Aquilo que me poderia ser útil.

Com os ingleses estudei como foram representados
Os senhores feudais, ricos personagens
Aos quais o mundo só serve como ostentação.
Estudei os moralistas espanhóis. E
Os indianos, mestres em belos sentimentos.
E os chineses, que representam as famílias.
E também os diversos destinos que se vê nas cidades.

……

Tudo se transforma e existe apenas para sua época.

……

E também às frases que eram pronunciadas,
Dei a elas uma marca especial. Para que fossem como as sentenças
Ditas por pessoas efêmeras. Sentenças que se anota
Para que não sejam esquecidas.

……

Mas entreguei tudo ao espanto
Mesmo o que era mais familiar.
Que a mãe entregue o seio ao filho
Isso relatei como coisa que ninguém quer acreditar.
Que o porteiro feche a porta a quem tem frio,
Como coisa que ninguém nunca viu.

A consciência de que a sociedade vive um processo de transformação permanente, choque dialético entre o velho e o novo, determina, para os homens de teatro empenhados numa participação efetivamente revolucionária, a necessidade de uma tomada de posição crítica: a postura de espanto, referida no poema anterior, é uma das forças motoras desta criatividade. Que precisa não apenas distinguir o que morre e o que nasce, como também seguir perspicaz conselho que encerra o poema PROCURA DO NOVO E DO VELHO *(Suche nach dem Neuen und Alten)* –

Que o Novo traga alegria, que o Velho provoque vergonha!

O tempo é de lutas: a astúcia de uma personagem operária (no caso, Pelageia Vlassova de A MÃE – *Die Mutter*) é uma atitude nova. E assim deve ser mostrada em cena. Como é velho o pânico que os operários têm de apanhar panfletos que ensinam a verdade: e isto é preciso mostrar como velho.

A luta de classes é extremamente complexa e não admite estreitas simplificações. A técnica dialética de representação permite e exige uma avaliação mais profunda das contradições expostas: não apenas as contradições da estrutura social como também as que coexistem no interior de cada homem. Mesmo o adversário não é (seria muito fácil se fosse) um bloco monolítico. E não pode nem deve ser reduzido, sob pena de um simplificador empobrecimento da reprodução da realidade. Assim, é preciso saber distinguir o que é velho e o que é novo na realidade. E é preciso saber utilizar esta lúcida compreensão. Mencionando os dois personagens centrais de MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS *(Mutter Courage und Ihre Kinder)*, a mãe e sua filha muda (que, falando através do toque de um tambor, salva uma cidade sitiada), escreve Brecht:

> As esperanças da comerciante Coragem
> São fatais para seus filhos; mas o desespero
> Da muda, provocado pela guerra,
> Pertence a um mundo novo.

Mas Brecht possui a consciência revolucionária correta: as transformações não se verificam da água para o vinho, numa ruptura brusca que isola, como num mentiroso passe de mágica, o que está velho do que surge como novo. Há um instante dialético de transição. Parte essencial do processo de afirmação de uma hegemonia. Pois:

> Como diz o povo: na época de mudança da lua
> A lua jovem mantém a velha lua
> Toda uma noite em seus braços.

Em alguns poemas, a temática central é a crítica do velho teatro. Uma advertência para que seja substituído, pois sua função, objetivamente, é a mistificação. E, como conseqüência, a instauração da mentira ou da ilusão.

A esquematização é explicitamente condenada em SOBRE A IDENTIFICAÇÃO *(Über die Einfühlung)*, fragmentos que fazem referência às atitudes corretas que o ator precisa saber assumir, permanecendo ator diante do personagem, diante de tarefas como, por exemplo, representar um camponês ou um arrendatário de terras. Importa assinalar, transformando a demonstração em clara evidência, aquilo que faz o patrão ser patrão e o empregado ser empregado. Mas sem fazer com que o ator momentaneamente acredite que ele próprio é um camponês e que o espectador igualmente pense que ele próprio é um camponês

> Quando o que sentem não é
> O que um camponês sente.

Brecht insiste na necessidade de mergulhar não no estado de inconsciência, como fazem habitualmente os atores, mas na especificidade de cada personagem: um camponês não é igual a outro camponês, como um arrendatário não é igual a outro arrendatário. Há um geral, insiste Brecht, mas há o indivíduo, com suas características próprias, que precisam ser corretamente avaliadas, localizado no interior deste geral. Um inimigo não é idêntido a outro inimigo: no íntimo de cada um existe vivo o processo da luta de classe. Todo indivíduo encerra contradições. E cabe ao intérprete ser cuidadoso e responsável na caracterização firme e polêmica de seu personagem, permanecendo atento ao entendimento deste complexo processo: é a lição deste poema.

A crítica do velho teatro prossegue em O TEATRO, LUGAR DE SONHOS *(Das Theater, Stätte der Träume)* e PURIFICAR O TEATRO DAS ILUSÕES *(Reinigung des Theaters von den Illusionen)*.

Em ambos, uma mesma imagem poderosa e acusadora: os espectadores assistem às representações tradicionais como se estivessem drogados. Descrevendo o teatro como fábrica de sonhos e de fuga da realidade, instrumento de alienação do homem, aponta Brecht: os atores se transformam em comerciantes de drogas. Nas salas escuras as pessoas se metamorfoseiam em soberanos e ali realizam-se atos heróicos falsos e isentos de qualquer perigo. A platéia é prisioneira de entusiasmo ou de autopiedade e está feliz por ser distraída, capaz de esquecer as dificuldades da vida cotidiana, assumindo assim o comportamento de um fugitivo. E a matéria-prima é a vida real: mas mostrada de tal forma que se alguém de repente entra na sala de espetáculo, no meio de uma representação, ainda não anestesiado e entorpecido pelo espetáculo, dificilmente será capaz de reconhecer, naquilo que está no palco, uma imagem ou uma reprodução do mundo que acaba de deixar fora do teatro. Mistificado, o público, no final da apresentação, deixa a sala e volta a ser homens comuns: não mais um rei, novamente a verdade. Brecht acentua que muitos defendem a idéia falsa de que é impossível suportar a vida sem sonhos. Conclui pela denúncia deste tipo de teatro como um local onde o espectador aprende a suportar a miséria e renuncia a grandes ações transformadoras. Manifestando seu desprezo, sempre repetido, por uma mentira que entorpece e engana. Conclui: *tristes embusteiros (traurige Betrüger)*.

Questões mais fundamentais e básicas são o objeto de dois poemas curtos: SOBRE A IMITAÇÃO *(Über die Nachahmung)* e SOBRE A ATITUDE CRÍTICA *(Über die Kritische Haltung)*.

No primeiro:

> Quem só imita, sem nada ter a dizer

Sobre aquilo que imita, parece
Um pobre chipanzé que imita seu dono quando fuma,
Mas não fuma. É que nunca
A imitação irrefletida
Será uma imitação verdadeira.

Em SOBRE A ATITUDE CRÍTICA ele afirma que a postura crítica não é estéril, senão quando é fraca. Assim:

Regularizar o curso de um rio
Adubar uma árvore frutífera
Educar um homem
Transformar um Estado
São exemplos de crítica fecunda.
E são também
Exemplos de arte.

Outros poemas discutem medidas quase técnicas para a elaboração conseqüente da nova proposta cênica, detendo-se na análise de aspectos diversos do trabalho teatral. Em OS PANOS DE BOCA *(Die Vorhänge)*:

No imponente pano de boca, pintem
A combativa pomba da paz do meu irmão Picasso:

E no palco, tudo visível: o cenário e os recursos técnicos que sustentam o cenário. Para que o público veja que o espetáculo é o resultado de um febril preparativo, de um trabalho minucioso. Espaço para as ações e também para projetar os títulos das cenas, descrevendo os acontecimentos que serão em seguida mostrados: para que o público tenha seu interesse despertado. Medidas técnicas para um teatro que não se fundamenta na técnica do suspense (*o que vai* acontecer?) mas no prévio conhecimento do desfecho (*como* vai acontecer). Assim, o conselho é *não mostrai muito, mas mostrai bem,* para que o público veja

Que vocês não fazem mágicas, mas sim
Trabalham, meus amigos.

Em A ILUMINAÇÃO *(Die Beleuchtung),* que o palco esteja iluminado o mais possível.

Como poderemos nós,
Autores e atores, apresentar, na semi-escuridão,
Nossas reproduções do mundo? O crespúsculo
Dá sono. E nós precisamos de espectadores
Despertos, vigilantes mesmo.

Se a cena transcorrer à noite, que se acenda uma lâmpada. Ou se pendure uma lua no cenário: não é necessário escurecer o espaço cênico. Se for necessário, os próprios intérpretes podem revelar a hora.

O Elizabetano nos disse em versos
O que nenhum eletricista pode igualar.

Em OS CANTOS *(Die Gesänge)*:

Separai as canções do resto!
Um emblema da música, uma mudança de luz,
Um título, projeções, mostrarão
Que agora é a arte irmã
Que entra em cena. Os atores
Se transformam em cantores. Com outra atitude
Se dirigem ao público, sempre
Personagens das peças, mas agora abertamente
Partilham o conhecimento do autor.

São muitos e esclarecedores os poemas escritos sobre sua esposa, a atriz Helene Weigel. Por exemplo, OS ACESSÓRIOS DA WEIGEL *(Die Requisiten der Weigel),* A ATRIZ NO EXÍLIO *(Die Schauspielerin im Exil),* DESCRIÇÃO DA INTERPRETAÇÃO DE H.W. *(Beschreibung des Spiels der H.W.),* HELENE WEIGEL NO PAPEL DA SENHORA CARRAR *(Helene Weigel als Frau Carrar)* e MONÓLOGO DE UMA ATRIZ QUE SE MAQUIA *(Selbstgespräch einer Schauspielerin beim Schminken).* Muitos versos são minuciosas descrições de um processo de trabalho consciente e meticuloso: a atriz elabora seus personagens a partir de uma análise que passa da compreensão lúcida do processo histórico sócio-político ao estudo detalhado do possível significado expressivo de cada gesto ou cada objeto. Os poemas são exemplos, verdadeiros programas de trabalho, descritos de forma objetiva e estimulante. No último dos que foram acima mencionados, a atriz vai representar o papel de uma mulher bêbada que, nos tempos da Comuna de Paris, vende seus filhos. O personagem tem apenas cinco falas mas também uma ação: deve atravessar a rua. Ela conta como realizará esta travessia, engravidando-a de um significado preciso e rigorosamente estudado, prevendo inclusive um expressivo olhar para a platéia (como olha para trás o homem bêbado que tem medo de estar sendo perseguido). Um instante especialmente revelador do poema:

Analisei minhas cinco falas como estes documentos
Que se lava com ácido para verificar se por baixo das letras
visíveis.
Outras não estão escondidas. Direi cada uma das falas
Como um ato de acusação
Contra mim e contra todos que me observam.

Ela continua afirmando que, se não refletisse, poderia entrar em cena simplesmente como uma velha bêbada, doente ou desfeita. Mas sua escolha é outra: vai aparecer no palco como uma bela mulher que agora está destruída, cuja pele antes foi doce e agora está desfeita, uma mulher que antes foi desejada e hoje é desprezível.

Para que cada um se pergunte: quem
Fez isso?

Outras maneiras de pensar e construir personagens são referidos nos diversos poemas cujo tema central é o ator e seu trabalho. Brecht chegou a afirmar que nem tudo depende do ator, mas nada se pode fazer sem ele.

Brecht reafirma muitas de suas idéias básicas a respeito do trabalho do ator empenhado na instauração de um teatro conseqüente. Em SOBRE O JULGAMENTO *(Über das Urteilen)* incita os artistas, que com prazer se submetem ao julgamento dos espectadores, a igualmente submeterem ao julgamento da platéia *o mundo que vocês representam.* Para que através da reprodução mostrada *o espectador aprenda a atuar sobre aquilo que vocês reproduziram.* E insiste: *e que este aprendizado seja repleto de prazer.*

Em REPRESENTAÇÃO SIMULTÂNEA DO PASSADO E DO PRESENTE *(Darstellung von Vergangenheit und Gegenwart in einem)*, uma questão mais complexa: na representação tradicional, fascinada, arrancada da vida cotidiana, mergulhada no escuro, a platéia assiste a acontecimentos que são mostrados como se estivessem ocorrendo naquele preciso momento. Brecht diz que a representar assim estão todos acostumados. E aconselha que a este hábito seja anexado outro hábito: exprimir, ao mesmo tempo, nos espetáculos, que estas representações são muitas vezes repetidas, que já foram feitas ontem e serão novamente feitas amanhã, mesmo que sejam poucos os espectadores. E mais: que o espetáculo não faça esquecer, em nome do "agora", aquilo que constitui o "antes" e o "depois"; e que igualmente não faça esquecer aquilo que justamente neste instante está acontecendo fora do teatro e que se assemelha, ou não se assemelha, ao que está sendo reproduzido no palco. Enfim: impedir que o teatro se torne um instrumento a serviço da mentira ou da alienação. Todo o esforço, é o que se desprende dos conselhos de Brecht, deve concentrar-se em permitir que o espectador viva o "agora" que nasceu do "antes" e que deverá desembocar no "depois". Somente assim o espectador ocupará um espaço real:

Ele estará não apenas
No vosso teatro, mas também
No mundo.

O poema E ASSIM EU COLOQUEI AS FALAS *(Und ich stellte die Sätze so)* um ator afirma que suas frases foram estudadas e pronunciadas de maneira que provoquem conseqüências. Assumindo o propósito paradoxal de satisfazer e descontentar. Nisto reside o objetivo e a complexidade da interpretação. O poema O ECO *(Das Naschschlag)* discute o tempo mínimo que separa o instante em que a fala é dita pelo ator e é ouvida pelo espectador: as frases são pronunciadas antes que o público as escute – e quando escutá-las, já serão passado. Este detalhe insignificante serve para Brecht recordar o aspecto narrativo da representação teatral, retomando a questão do distanciamento a partir da especulação sobre o tempo da realidade e o tempo da representação. Em SEMPRE REALIZEI *(Immer vollführte ich)* afirma que cada gesto do intérprete deve ser submetido a uma assembléia, a platéia, que julga o que vê e decide sobre o que lhe é mostrado. Novamente os gestos são o objeto do poema SOBRE OS MÁGICOS *(Über die Magier)*:

Veja, com que gesto prodigioso
Retira o mágico um coelho de um chapéu.
Mas igualmente o criador de coelhos
Poderia ter gestos prodigiosos.

Em EXERCÍCIOS DE DIZER O TEXTO PARA ATORES *(Sprechübung für Schauspieler)* a tarefa do ator é descrita como questionar e responder. É o que o constrói e o transforma. Quando entrou em cena, o ator era nada: quando falou, foi conhecido; quando se retirou, continuou tudo. O poema exalta uma das funções do ator em relação ao texto: dizê-lo como que contradizendo-o. Assim, cumpre sua missão em cena. Executa seu trabalho com rigor e extrema atenção: nada de supérfluo, nada de dispensável. Nada acrescenta, nada omite: é um bom instrumento, alimentado com minúcias, muitas vezes controlado e *que funciona com precisão.*

Finalmente, MOSTRAI QUE VOCÊS MOSTRAM *(Das Zeigen muss gezeigt werden)* recorda os princípios da CENA DE RUA: o intérprete como um demonstrador, um narrador de fatos. Brecht insiste na necessidade de guardar o comportamento de demonstração: e mostrar que cada noite, em cada espetáculo, o que é mostrado é repeitado com todos seus detalhes. Permanecer visível por trás de cada personagem: a arte da representação como artesánato minucioso, resultado de um esforço desmedido – a evidência produtiva do ato de representar como um trabalho.

Dois longos poemas, certamente os mais fascinantes de todos: SOBRE O TEATRO COTIDIANO (*Über Alltagliches Theater*) e DISCURSO AOS ATORES OPERÁRIOS DINAMARQUESES SOBRE A ARTE DA OBSERVAÇÃO (*Rede an dänische Arbeiterschauspieler über kie Kunst der Beobachtung*). No primeiro:

Vocês, artistas, que fazem teatro
Em grandes casas, debaixo de luzes artificiais
Diante de multidões silenciosas, procuram às vezes
Este teatro que se representa nas ruas.

O teatro cotidiano, múltiplo, que não tem glórias
Mas que é tão vivo, terrestre, alimentado da vida social
E que se representa nas ruas.

No fundo, a mesma argumentação de CENA DE RUA. Mas, graças à estrutura de poema, mais irônico e sarcástico: no teatro de rua os intérpretes não agem como papagaios e macacos, que imitam pelo prazer de imitar, indiferentes ao que fazem, só para afirmarem que sabem representar. Os da rua possuem um objetivo digno e útil: os dos teatros não devem permanecer indiferentes ou inferiores. O demonstrador da rua fala o indispensável para ser compreendido, mostra os fatos como aconteceram e como poderiam ter sido diferentes: um acidente, como ocorreu e como poderia ter sido evitado. Através de sua narração, o acidente se torna compreensível. E durante toda sua narração, ele permanece, embora imitando os que estiveram envolvidos nos fatos, aquele que mostra. Brecht ressalta a cena de rua como modelo básico. E ridiculariza a mistificação que, nos teatros tradicionais, sob forma de misteriosas metamorfoses, parece acontecer entre o instante que o ator deixa seu camarim e entra em cena: é um ator que sai de seu camarim, um rei que aparece para o público. Esta operação mágica e falsa, diz ele, faz rir os maquinistas, operários que trabalham por trás dos bastidores. Isto não ocorre no homem que está na esquina da rua descrevendo o acidente: nenhuma mistificação o envolve. Ele narra, pode ser interpelado ou interrompido a qualquer momento, calmamente responde e prossegue sua narrativa.

Mas não afirmem vocês: este homem
Não é um artista. Erguendo uma tal barreira
Entre vocês e o resto do mundo, vocês se lançam
Para fora do mundo.

O poema termina inciso e forte: mesmo que os artistas dos teatros souberem representar melhor que o demonstrador da esquina da rua, serão inferiores a ele se fizerem um teatro que não tem sentido social nem utilidade, que não intervém na vida social nem desempenha função no processo de desenvolvimento da sociedade.

A argumentação de Brecht ganha uma dimensão mais vigorosa no discurso aos atores dinamarqueses:

Vocês vieram para fazer teatro, mas agora
Devem se perguntar: por quê?

Começa uma segura e incisiva inquisição de Brecht. Diversos conceitos estéticos são revisados. O destino do homem é o homem. Tudo mudou: o homem constrói sua existência social. Transforma as estruturas injustas e repressivas, constrói o processo democrático com liberdade, no esforço coletivo de acabar com a exploração do homem pelo homem. A revolução é uma verdade e uma realidade ao alcance do proletariado. O teatro pode cumprir sua tarefa, cabendo ao intérprete assumir sua responsabilidade nova em tempos novos. O mundo precisa ser mostrado pelo teatro em sua realidade contraditória, em permanente mutação: transformável pela ação coletiva dos homens. Os verdadeiros espectadores são os descontentes. E para concretizar este teatro novo, o essencial será a arte da observação.

Observar, para Brecht, significa assumir uma atitude crítica produtiva. Observar criticamente significa compreender. E adquirir instrumentos para transformar. O aprendizado do ator, portanto, deve começar entre os homens: no local de trabalho, no bairro, nas ruas, nas lojas, etc. O ator precisa mergulhar nas particularidades sem perder o sentido do movimento mais geral e complexo do processo histórico. Este poema, estimulante e intenso, é um verdadeiro programa de trabalho, síntese de uma poética humanista e democrática. Incita o ator a apanhar tudo que o cerca. Seu material de trabalho não tem limites: jornais, fotos, os acontecimentos que o cercam em seu cotidiano, jornais, livros, a História, etc.

A arte da observação é essencial mas possui seus requisitos: é uma ciência, através dela chega-se ao conhecimento. Mas ela própria pressupõe certos conhecimentos. Assim,

Para observar
É preciso aprender a comparar. Para comparar
É preciso já ter observado. A observação
Constrói um saber, mas um certo saber é necessário
Para saber observar. E:
Observa mal aquele que registra suas observações
Mas não sabe o que fazer delas.

A arte de observar aplicada aos homens é um segmento da arte de agir dos homens: aos atores cabe a tarefa de estudar e ensinar a arte de atuar na vida social. Conclui Brecht:

Então vocês poderão,
Atores dos operários, aprendendo e ensinando,
Através do trabalho criador, intervir em todas as lutas
Dos homens do vosso tempo. E assim,
Pela seriedade do estudo e a serenidade do conhecimento,
Vocês poderão ajudar a fazer da experiência da luta
O bem de todos. E da justiça, uma paixão.

Cumpre ainda mencionar mais um poema, o elogio de um revolucionário morto, instante de vigoroso lirismo nesta objetiva e estimulante coletânea de versos didáticos: O ENTERRO DO ATOR (*Begräbnis des Schauspielers*). Conduzindo à casa dos mortos, o homem de muitos rostos, o ator, estava acompanhado das máscaras de cinco de suas grandes criações: três magistrais, duas discutidas,

Mas ele estava coberto com a bandeira vermelha
Presente dos operários
Pelo seu trabalho nos dias da Revolução.

Ele havia sido um exemplo. Deixava um espaço para ser substituído e preenchido.

Depois foi enterrado na praça da cidade, lá onde estão os bancos
Para os namorados.

anexo 3

OS 4 APÊNDICES À TEORIA DE "DER MESSINGKAUF"

Agosto de 1940: Brecht está na Finlândia, aguardando vistos para emigrar para os Estados Unidos (onde só chegaria em 21 de julho de 1941), pressionado pelo avanço das tropas nazistas. Em maio Helene Weigel chega a fazer reservas num barco que partiria de Petsamo em 5 de agosto. Brecht pensa em escrever uma JOANA D'ARC 1940. E retoma constantemente o difícil trabalho (que prosseguiria até ano seguinte) de A ALMA BOA DE SE-TZUAN *(Der gute Mensch von Sezuan)*: em 20 de junho havia escrito em seu diário que, em linhas gerais, o texto estava concluído, mas dez dias depois assinala: *é impossível terminar uma peça sem encená-la. "The proof of the pudding..." como posso comprovar, por exemplo, se a VI cena de A ALMA BOA ainda suporta ou não o conhecimento que li gung adquire sobre as causas (sociais) da maldade de seu amigo? somente o palco decide sobre as possíveis variantes.* A impossibilidade material de um trabalho teatral prático será uma questão fundamental na definição dos anos de exílio de Brecht: ele pensa e escreve, mas não verifica suas propostas, não possui condições de testá-las. Numa nota do mesmo diário *(Arbeitsjournal)*, de 19 de agosto do mesmo ano, afirma que quando lê os textos de O DIÁLOGO DA "COMPRA DE LATÃO" tem a impressão de receber uma nuvem de pó na cara: duvida que os projetos contidos em seus escritos venham a ter algum sentido prático. E isto não apenas por causa das vitórias de Hitler; mas porque, essencialmente, sente-se profundamente isolado em relação à produção teatral.

Nos dias 2 e 3 de agosto de 1940, provavelmente em Malebäk, Brecht revê *Der Messingkauf*. E faz quatro anotações no *Arbeitsjournal:* hoje estes textos constituem os *apêndices* à teoria de A

COMPRA DE LATÃO. Resumem, com penetrante síntese, alguns dos princípios teóricos e enunciados básicos da obra. Estas anotações seguem na íntegra, traduzidas do *Arbeitsjournal:*

"2.8.40
revejo A COMPRA DE LATÃO. a teoria é relativamente simples. estuda a comunicação que se estabelece entre palco e platéia, a maneira como o espectador se apropria dos acontecimentos representados no palco. como aristóteles já havia constatado em sua POÉTICA, a vivência teatral resulta de um ato de identificação. entre os elementos que constituem a vivência teatral assim conseguida, não há lugar para a crítica. menos ainda quando melhor funciona a identificação. a única crítica engendrada por este caminho é a que auxilia a identificação, nunca a que se refere aos acontecimentos que o espectador vê reproduzidos no palco. no caso do teatro aristotélico não se justifica plenamente falar em "acontecimentos que o espectador vê reproduzidos no palco". na verdade, a maneira de representar e a fábula do teatro aristotélico não se destinam a reproduzir acontecimentos da vida real, mas sim a produzir uma vivência teatral perfeitamente estabelecida (com determinados efeitos de catarse). claro que para isso são necessárias ações que recordem as da vida real, e estas ações devem ter certa verossimilhança, para que se produza a ilusão, sem a qual não existe empatia. contudo, não é necessário, por exemplo, que se manifeste a causalidade dos acontecimentos. basta que não haja por que colocá-la em dúvida (*). só aquele que se interessa fundamentalmente pelos acontecimentos da vida representados no teatro está em condições de contemplar e criticar os processos que se desenvolvem no palco como se fossem reproduções da realidade. ao fazê-lo, abandona o terreno da arte. porque a arte não considera que sua missão primordial consista na pura e simples elaboração de reproduções. como já foi dito, a ela só interessa determinadas reproduções. isto é, reproduções que provoquem determinados efeitos. o ato de identificação, que reproduzem, ficaria arruinado se o espectador lançasse um olhar crítico aos próprios acontecimentos. a questão é se a reprodução dos acontecimentos reais pode chegar a converter-se em missão da arte e, em conseqüência, se a atitude crítica do espectador, diante dos acontecimentos reais, pode ser uma maneira de apreciar a arte. ao estudar este problema percebe-se que, para produzir uma modificação tão profunda, haveria que modificar a índole da relação estabelecida entre palco e platéia. na nova prática da arte teatral, a identificação perderia sua posição dominante. em seu lugar, apareceria o efeito de distanciamento (efeito v), que também é um efeito artístico e que também conduz à vivência teatral. ele consiste em reproduzir no palco os acontecimentos da vida real para que justamente a causalidade destes acontecimentos se destaque e mobilize o interesse do espectador. esta arte também engendra emoções, porque o espectador se emociona pelo domínio da realidade possibilitado por este gênero de representação. o efeito v é um recurso artístico muito antigo, já utilizado na comédia, em determinados ramos da arte popular e na prática do teatro asiático.
(*) em princípio, é possível provocar uma vivência teatral completa com uma representação totalmente falsa de um acontecimento da vida real.

2.8.40
segundo apêndice à teoria de A COMPRA DE LATÃO: alguns pontos podem mostrar a presença da dialética materialista na teoria:
1) a *evidência*, isto é, a forma especial que foi adotada pela experiência no plano consciente, se decompõe ao ser negada pelo efeito v, e em seguida é transformada em um novo *entendimento.* desta maneira destrói-se uma esquematização. as experiências pessoais do indivíduo corrigem ou confirmam o que foi recolhido da coletividade. se reitera o ato original da descoberta.

2) a contradição entre identificação e distanciamento se aprofunda e se converte em elemento da representação.

3) pela *historicização* um determinado sistema social é visto a partir da perspectiva de outro sistema

social. a evolução da sociedade oferece os pontos de vista (ainda não concluídos).

ponto importante: a dramaturgia aristotélica não leva em conta, isto é, não permite levar em conta, as contradições objetivas inerentes aos processos, será necessário transformá-las em contradições subjetivas (transferidas para o protagonista).

2.8.40

terceiro apêndice à t (eoria) da C (OMPRA) DE L (ATÃO). a necessidade que tem o espectador de nossa época de esquecer sua luta cotidiana é constantemente reproduzida pela luta cotidiana, mas entra também em conflito, igualmente constante, contra a necessidade de dirigir seu próprio destino. a separação entre a necessidade de distração e a necessidade de subsistência é artificial. no divertimento, a subsistência é constantemente ameaçada. não porque se conduza o espectador para o nada, ou para um mundo desconhecido, mas sim porque ele está sendo conduzido para um mundo distorcido. e estas extravagâncias, que vive como se fossem excursões, o indivíduo paga caro na vida real. as identificações com o adversário deixam marcas. ao identificar-se com seu adversário, o indivíduo se torna inimigo de si mesmo. o substituto satisfaz a necessidade e intoxica o corpo. os espectadores querem ser distraídos e orientados, e não podem senão desejarem ambas as coisas ao mesmo tempo, como resultado de suas lutas cotidianas.

o novo teatro é simplesmente um teatro do homem que começou a ajudar-se a si mesmo. 300 anos de técnica e de organização transformaram o homem. o teatro demorou muito para aceitar a mudança. o indivíduo shakespereano está, sem ajuda, entregue a seu destino. isto é, às suas paixões. a sociedade não lhe oferece nenhuma ajuda. e no interior de uma área perfeitamente delimitada, a grandeza e a vitalidade de um personagem possuem livre curso. o novo teatro se volta então para o homem social, porque o homem se ajuda a si mesmo socialmente, com sua técnica, sua ciência e sua política. o personagem individual e seu comportamento são postos a nu, para que se tornem visíveis os motores sociais; e é preciso dominar estes para que o primeiro seja dominado. o indivíduo continua sendo indivíduo, mas se converte em fenômeno social. suas paixões, por exemplo, se convertem em assuntos sociais, como também seu destino, a posição do indivíduo na sociedade perde seu "caráter natural" e se transforma no núcleo de interesse. o efeito v é uma medida de ordem social.

3.8.40

apêndice à teoria de A COMPRA DE LATÃO.

1) na composição das peças aristotélicas e na correspondente maneira de representá-las (eventualmente seria conveniente modificar estes dois conceitos), favorecem à cegueira do espectador quanto à maneira como os processos representados no palco acontecem e se desenvolvem na vida real e isto porque a fábula, tal como é apresentada, se constitui em unidade absoluta. os detalhes não podem ser confrontados, separadamente, com seus correspondentes da vida real. nada se pode "tirar de seu contexto", para ser, por exemplo, situado no contexto da realidade. o distanciamento suprime este mecanismo. aqui, o curso da fábula é descontínuo; a unidade total é constituída de partes autônomas que permitem, e mesmo impõem, o confronto com os correspondentes elementos da realidade. esta maneira de representar extrai sua força da comparação com a realidade, isto é, dirige sempre seu olhar para a causalidade dos processos reproduzidos.

2) para aplicar o efeito v, o ator deve renunciar a *transformar-se integralmente* no personagem de ficção. ele *mostra* o personagem, *cita* o texto, *repete* um acontecimento real. o espectador não deve ficar totalmente "tomado", não deve buscar sua identificação com o personagem, não deve assumir uma atitude fatalista em relação ao destino que está presenciando. (pode irritar-se quando o personagem que está vendo em cena se alegra, etc; deve ter liberdade para imaginar ou para buscar outra solução e, em certos casos, deve ser instigado a fazer uso desta liberdade, etc.). os acontecimentos serão *historicizados* e serão *localizados no meio social.* (a primeira operação tem lugar, é claro, no

caso de acontecimentos atuais: o que é nem sempre foi assim e nem sempre será assim. a segunda, de maneira permanente, coloca a ordem social do momento em questão, submetendo-a à discussão). a aplicação do efeito de distanciamento é uma técnica cujos princípios podem ser ensinados.

3) para determinar as leis, é preciso perceber os processos naturais, por assim dizer, com espanto; é preciso desintegrar a "evidência", para ser possível a compreensão. para descobrir as leis que regem um corpo que cai, é preciso atribuir-lhe, na imaginação, outras possibilidades; entre as possibilidades imaginadas está a natural, a que é real e por isso a correta: todas as demais possibilidades imaginadas, pela comparação resultam ser impossibilidades. o teatro que, através do efeito v, produz no espectador semelhante atitude feita de espanto, de imaginação e de crítica, atitudes requeridas nas ciências, não é uma instituição científica. é apenas um teatro da era científica. está aplicando à vivência teatral a atitude que o espectador tem na vida real. dito com outras palavras: a identificação não é a única fonte de emoções de que dispõe a arte.

4) dentro dos marcos dos conceitos do teatro aristotélico, a maneira de representar que acabo de descrever não seria senão uma questão de estilo. mas é muito mais. apesar de tudo, com ela o teatro não perde nada de suas antigas funções de *diversão* e *instrução*. ao contrário, renova-se. a representação volta a ser plenamente natural. pode recorrer aos mais diversos estilos. ao ocupar-se da realidade, a imaginação encontra seu verdadeira caminho, caminho que provocará prazer. a alegria e a seriedade revivem na crítica, que se torna criativa. em linhas gerais, se trata de uma secularização da antiga instituição cultural."

INDICAÇÕES PARA UMA BIBLIOGRAFIA BÁSICA

nota sobre a bibliografia:

- uma bibliografia completa de obras de Brecht e sobre Brecht é uma tarefa gigantesca. Tomaria conta de todas as páginas deste volume, mesmo com lacunas inevitáveis. Algumas das mais completas, inclusive, estão já superadas; o volume de material cresce dia a dia. Um esforço extraordinário foi empreendido por Reinhold Grimm (em BERTOLT BRECHT, J. B. Metzersche Verlagsbuchladung, Stuttgart, 1963) e por Klaus-Dieter Petersen (em BERTOLT BRECHT: LEBEN UND WERK, Stadtbücherei, Dortmund, 1966). Em nossas INDICAÇÕES nos limitamos a uma seleção relativamente pessoal de livros que conhecemos ou cuja importância é de maior consenso entre os estudiosos de Brecht. E excluímos (mesmo no que se refere ao Brasil) todo o vasto material publicado em revistas e jornais, por razões evidentes.
- Estas INDICAÇÕES estão divididas em três partes: as obras completas de Brecht em alemão (textos e material de trabalho), e nesta parte foi de extrema importância a

relação estabelecida por Marianne Kesting (em seu livro BRECHT – Rowohlt, Hamburgo 1959); a relação completa dos textos de Brecht editados até o momento no Brasil, com uma lista de livros sobre Brecht e também uma relação de livros editados no Brasil que, pelo que significam como estudo da estética marxista, da questão teatral ou política cultural, são indispensáveis a uma leitura complementar; uma terceira parte contendo as indicações de 150 livros publicados em outros países sobre a vida e o trabalho de Brecht.

(F.P.)

I – OBRAS DE BERTOLT BRECHT

1) *textos*

- *VERSUCHE 1–16 – Kiepenheuer, Berlin, 1930–1933*
- VERSUCHE 19–27; 29; 31; 32; 35; 37 – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1949 – Aufbau Verlag, Berlin, 1951–1957
- VERSUCHE 1–19 – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1959 – Aufbau Verlag, Berlin, 1963
- GESAMMELTE WERKE (2 volumes) – Malik Verlag, Londres, 1938
- STÜCKE (14 volumes) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1953–1967 – Aufbau Verlag, Berlin, 1955-1967
- GEDICHTE (9 volumes) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1960–1965 – Aufbau Verlag, Berlin, 1961–1965
- SCHRIFTEN ZUM THEATER (7 volumes – organização de Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1963–1964 – Aufbau Verlag, Berlin, 1964
- PROSA (5 volumes) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1965
- SCHRIFTEN ZUR LITERATUR UND KUNST (3 volumes – organização de Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1967 – Aufbau Verlag, Berlin, 1966
- SCHRIFTEN ZUR POLITIK UND GESELLSCHAFT (organização de Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1968 – Aufbau Verlag (em 2 volumes), Berlin, 1968
- GESAMMELTE WERKE (organizadores: peças e poesia, por Elisabeth Hauptmann com a colaboração de Rosemarie Hill; prosa, por Herta Ramthun e Klaus Volker; escritos, por Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1967

edição publicada sob duas formas: OBRAS COMPLETAS (GE-

SAMMELTE WERKE) em *20 volumes* – peças, volumes 1 a 7; poesia, de 8 a 10; prosa, de 11 a 14; escritos sobre teatro, de 15 a 17; escritos sobre literatura e arte, volumes 18 e 19; escritos sobre política e sociedade, volume 20 – e em *8 volumes* (em papel bíblia: peças, de 1 a 3; poesia, volume 4; prosa, volumes 5 e 6; escritos, volumes 7 e 8.

- TEXTE FUR FILME (2 volumes – organização de Wolfgang Hersch e Werner Hecht) – Surhkamp Verlag, Frankfurt, 1969
- ARBEITSJOURNAL (1938-1955) – (3 volumes – organização de Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1973
- TAGEBUCHER (1920–1922) e AUTOBIOGRAPHISCHE AUFZEICHNUNGEN (1920–1954) – (organização de Herta Ramthum) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1975

2) *material de trabalho*

- THEATERARBEIT – 6 espetáculos do Berliner Ensamble (Herr Puntila und sein Knecht Matti, Der Hofmeister, Die Mutter, Mutter Courage und ihre Kinder, Wassa Schelesnowa e Biberpelz und Roter Hahn) – textos de B. Brecht, Ruth Berlau, Claus Hubalek, Peter Palitsch, Käthe Rülicke – edições: Berliner Ensemble-VVV Dresdner Verlag, Dresdne, 1952; Henschelverlag, Berlin, 1962; Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1962.
- ANTIGONEMODELL 1948 – B. Brecht e Caspar Neher – texto de Ruth Berlau – Henschelverlag, Berlin, 1955
- AUFBAU EINER ROLLE. GALILEI – texto de Brecht sobre duas versões de "Galileu Galilei" – Henschelverlag, Berlin, 1956-1958
- COURAGEMODELL 1949 – Henschelverlag, Berlin, 1958.
- BRECHT: GESPRÄCH AUF DER PROBE – Sanssouci Verlag, Zurique, 1961
- BRECHT INSZENIERT. DER KAUKASICHE KREIDEKREIS – texto de Angelika Hurwicz – Friedrich Verlag, Velber B. Hannover, 1964
- DIE MUTTER. REGIEBUCH DER SCHAUBÜHNEN-INSZENIERUNG (espetáculo dirigido por Peter Stein) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1971.
- DREIGROSCHENBUCH (TEXTE, MATERIALEN, DOKUMENTE) – organizado por Siegfried Unseld – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1960.
- MATERIALEN ZU "LEBEN DES GALILEI" (organização de Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1963
- MATERIALEN ZU "MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER" (organização de Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1964
- DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES. MATERIALEN ZU "ANTIGONE" (organização de Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1965.
- MATERIALEN ZU "DER KAUKASICHE KREIDEKREIS" (organização de Werner hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1966
- BAAL. DREI FASSUNGEN (edição comentada por Dieter Schmidt) – Surhkamp Verlag, Frankfurt, 1966
- DER JASAGER UND DER NEINSAGER. VORLAGEN, FASSUNGEN, TEXTE UND MATERIALEN (organização de Peter Szondi) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1966
- LEBEN EDUARDS DES ZWEITEN VON ENGLAND. VORLAGE, TEXTE UND MATERIALEN (editado por Reinhold Grimm) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1968
- IM DICKICHT DER STÄDTE. ERFASSUNGEN UND MATERIALEN (editado e comentado por Gisela E. Bahr) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1968
- MATERIALEN ZU "DER GUTE MENSCH VON SEZUAN" (organizado por Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1968
- BAAL. DER BÖSE BAAL DER ASOZIALE. TEXTE, VARIANTEN, MATERIALEN (editado e comentado por Dieter Schmidt) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1968
- MATERIALEN ZU "DIE MUTTER" – (organizado por Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1969
- DER BROTLADEN. EIN STÜCKFRAGMENT. BÜHNENFASSUNG UND TEXTE AUS DEM FRAGMENT. – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1969
- KUHLE WAMPE. PROTOKOLL DES FILMS UND MATERIALEN (editado por Wolfgang Hersch e Werner Hecht) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1969.
- MATERIALEN ZU "DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI" (organizado por Friedrich Dieckmann) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1971
- DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHOFE. BUHNENFASSUNG, FRAGMENTE, VARIANTEN (editado por Gisela E. Bahr) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1971
- DIE MASSNAHME (edição crítica e estudo de Reiner Steinweg) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972.
- MATERIALEN ZU "SCHWEYK IM ZWEITEN WELTKRIEG" (organizado por Herbert Knust) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1973
- DER TUI-ROMAN. FRAGMENT (editado por Gunther Busch) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1973

- BERTOLT BRECHT. TROMMELN IN DER NACHT. MATERIALEN, ABBILDUNGEN, KOMMENTAR – (editado por Konrad Feilchenfeldt) – Carl Hanser Verlag, Munique, 1976.

II – LIVROS EDITADOS NO BRASIL

1) *textos de Brecht*

- A ALMA BOA DE SE-TSUAN (teatro) – tradução de Geir Campos e Antônio Bulhões – Antunes e Cia., Rio, 1959
- CRUZADA DE CRIANÇAS (poesia) – Editora Brasiliense, S. Paulo, 1962
- POEMAS E CANÇÕES – tradução de Geir Campos – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1966
- O SENHOR PUNTILA E SEU CRIADO MATTI (teatro) – tradução de Millôr Fernandes – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1966
- TEATRO DIALÉTICO (textos teóricos) – seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel – diversos tradutores – Ed. Civilização Brasileira, Rio, 1967
- OS NEGÓCIOS DO SENHOR JÚLIO CÉSAR (romance) – tradução de Antônio Alfredo Gerhardt – Ed. Hemus, S. Paulo, 1970
- ROMANCE DOS TRÊS VINTÉNS (romance) – tradução de Lya Luft – Ed. Nova Fronteira, Rio, 1976
- TEATRO DE BERTOLT BRECHT – vol. I – MÃE CORAGEM E SEUS FILHOS (tradução de Geir Campos), OS FUZIS DA SENHORA CARRAR (trad. de Antônio Bulhões) e HORÁCIOS E CURIÁCEOS (trad. de Mário da Silva) – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1976
- TEATRO DE BERTOLT BRECHT – vol. II – A ALMA BOA DE SE-TSUAN (trad. de Geir Campos e Antônio Bulhões), TAMBORES NA NOITE (trad. de Fernando Peixoto) e DIZ-QUE-SIM & DIZ-QUE-NÃO (trad. de Geir Campos) – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1976

- TEATRO DE BERTOLT BRECHT - vol. III - O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO (trad. Geir Campos), NA SELVA DAS CIDADES (trad. Geir Campos) e A EXCEÇÃO E A REGRA (trad. de Geir Campos) - Editora Civilização Brasileira, 1977
- TEATRO DE BERTOLT BRECHT - vol. IV - O SENHOR PUNTILA E SEU CRIADO MATTI (tradução de Millôr Fernandes) e LUZ NAS TREVAS (tradução de Geir Campos) - Editora Civilização Brasileira, Rio 1978
- TEATRO DE BERTOLT BRECHT - vol V - GALILEU GALILEI (tradução de Roberto Schwarz), O JULGAMENTO DE LUCULUS E A CONDENAÇÃO DE LUCULUS (tradução de Gilda Oswaldo Cruz e Geir Campos) - Ed. Civilização Brasileira, Rio, 1978
- TEATRO DE BERTOLT BRECHT - vol. VI - TERROR E MISÉRIA DO III REICH (tradução de Gilda Oswaldo Cruz), O VÔO SOBRE O OCEANO (tradução de Fernando Peixoto) e A PEÇA DIDÁTICA DE BADEN BADEN SOBRE O ACORDO (tradução de Fernando Peixoto) - Editora Civilização Brasileira, Rio, 1978
- A VIDA DE GALILEU (teatro) - tradução de Roberto Schwarz - Editora Abril Cultural, S. Paulo, 1977
- ANTOLOGIA POÉTICA (poesia e teatro) - versão e prefácio de Edmundo Moniz (contendo o texto integral de O PROCESSO DE LUCULUS) - Editora Leitura, Rio, 1977
- ESCRITOS SOBRE TEATRO (textos teóricos) - tradução de Fiama Pais Brandão - Ed. Nova Fronteira, Rio, 1978

- *e ainda:* alguns textos teóricos de Brecht estão publicados, sob o título geral A FUNÇÃO SOCIAL DO TEATRO, no vol. II de SOCIOLOGIA DA ARTE (seleção e tradução de Heitor O'Dwyer), obra em quatro volumes organizada por Gilberto Velho, Editora Zahar, Rio, 1967; e trechos de textos teóricos estão reunidos entre as citações de FUNDAMENTOS DA ESTÉTICA MARXISTA de Nelson Werneck Sodré, Editora Civilização Brasileira, Rio, 1968. E o poema AOS QUE VIEREM DEPOIS DE NÓS *(An die Nachgebokenen)*, em tradução de Fernando Peixoto, foi editado em *poster*, desenhado por Cláudio Rocha, pela Editora Alternativa, S. Paulo, 1980

2) *estudos sobre Brecht*

- Chiarini, Paolo - BERTOLT BRECHT - tradução de Fátima de Souza - Editora Civilização Brasileira, Rio, 1967
- Esslin, Martin - BRECHT: DOS MALES O MENOR (Brecht: A Choice of Evils) - tradução de Bárbara Heliodora - Zahar Editores, Rio, 1979
- Peixoto, Fernando - BRECHT (VIDA E OBRA) - José Alvaro Editor, Rio, 1968 - Segunda Edição Revista e Aumentada: Editora Paz e Terra, Rio, 1974
- Posada, Francisco - LUKÁCS, BRECHT E A SITUAÇÃO ATUAL DO REALISMO SOCIALISTA (Lukáscs, Brecht y la situación actual del realismo socialista) - tradução de A. Veiga Fialho - Editora Civilização Brasileira, Rio, 1970
- Willett, John - O TEATRO DE BRECHT (VISTO DE OITO ASPECTOS) (The Theatre of Bertolt Brecht. A study from eight aspects) - tradução de Álvaro Cabral, apresentação de Paulo Francis - Zahar Editores, Rio, 1967

- *e ainda,* trabalhos universitários, até agora não editados:
- Birraque, Maria José - BRECHT: A CENA ENGATILHADA (PROPOSTA BRECHTIANA PARA UM TEATRO REVOLUCIONÁRIO) - Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1975
- Malnic, Margot Petry - ASPECTOS DA RECEPÇÃO DE BRECHT NO BRASIL - Disssertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1980
- Rodrigues, Wilma - BERTOLT BRECHT: A RECONSTRUÇÃO DO MITO DE JOANA D'ARC, VISTO POR SEGHERS - tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, 1973
- Wehbi, Timochenco - BRECHT NUM OUTRO TEMPO, NUM OUTRO ESPAÇO - Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1972

- *nota:* um depoimento de *Jorge Amado* sobre Brecht aparece, em francês, no número especial da revista *"Europe"* dedicado a Brecht (nº 133, 134 - janeiro-fevereiro, 1957)

3) *livros que contêm estudos ou referências a Brecht*

- Abel, Lionel - METATEATRO - tradução de Bárbara Heliodora, apresentação de Paulo Francis - Zahar Editores, Rio, 1968
- Althusser, Louis - A FAVOR DE MARX - tradução de Dirceu Lindoso (na primeira edição, 1967, este livro tinha como título "Análise Crítica da Teoria Marxista") - Zahar Editores, Rio, 1979
- Barthes, Roland - MITOLOGIAS - tradução de Rita Blumgermino e Pedro de Souza - Difel, São Paulo, 1980
- Bentley, Eric - O TEATRO ENGAJADO - tradução de Yan Michalski, apresentação de Paulo Francis - Zahar Editores, Rio, 1969

- Boal, Augusto – O TEATRO DO OPRIMIDO – Ed. Civilização Brasileira, Rio, 1977
- Boal, Augusto – TÉCNICAS LATINO-AMERICANAS DE TEATRO POPULAR – apresentação de Fernando Peixoto – Editora Hucitec, S. Paulo, 1979
- Brustein, Robert – O TEATRO DE PROTESTO – tradução de Álvaro Cabral, apresentação de Paulo Francis – Zahar Editores, Rio, 1967
- Dort, Bernard – O TEATRO E SUA REALIDADE – seleção, tradução e apresentação de Fernando Peixoto – Editora Perspectiva, S. Paulo, 1977
- Konder, Leandro – OS MARXISTAS E A ARTE – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1967
- Magaldi, Sábato – ASPECTOS DA DRAMATURGIA MODERNA – Conselho Estadual de Cultura, S. Paulo, 1962
- Peixoto, Fernando – TEATRO EM PEDAÇOS – Editora Hucitec, São Paulo, 1980
- Peixoto, Fernando – O QUE É TEATRO – Editora Brasiliense, S. Paulo, 1980
- Prado, Décio de Almeida – TEATRO EM PROGRESSO – Ed. Martins, São Paulo, 1964
- Ribeiro, Léo Gilson – CRONISTAS DO ABSURDO – José Alvaro Editor, Rio, 1964
- Rosenfeld, Anatol – O TEATRO ÉPICO – Ed. Buriti, São Paulo, 1965
- Rosenfeld, Anatol – TEATRO ALEMÃO (PRIMEIRA PARTE: ESBOÇO HISTÓRICO) – Editora Brasiliense, São Paulo, 1968
- Rosenfeld, Anatol – TEATRO MODERNO – Editora Perspectiva, São Paulo, 1977

4) *análises mais gerais, também vinculadas, direta ou indiretamente, à questão Brecht*

- Aristóteles – ARTE RETÓRICA E ARTE POÉTICA – tradução de Antônio Pinto de Carvalho – Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1959
- Brook, Peter – O ESPAÇO VAZIO – tradução de Oscar Araripe e Tessy Callado – Ed. Vozes, Rio, 1970
- Engels, Friedrich – (com K. Marx) – SOBRE LITERATURA E ARTE – tradução de Olinto Beckerman – Global Editores, S. Paulo, 1979
- Fischer, Ernst – A NECESSIDADE DA ARTE – tradução de Leandro Konder – Zahar Editores, Rio, 1977
- Gay, Peter – A CULTURA DE WEIMAR – tradução de Laura Lúcia da Costa Braga – Editora Paz e Terra, Rio, 1978
- Goldmann, Lucien – DIALÉTICA E CULTURA – tradução de Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder – Editora Paz e Terra, Rio, 1979
- Gramsci, Antonio – OS INTELECTUAIS E A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA – tradução de Carlos Nelson Coutinho – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1968
- Gramsci, Antonio – LITERATURA E VIDA NACIONAL – tradução de Carlos Nelson Coutinho – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1978
- Konder, Leandro – LUKÁCS – Editora LP&M, Porto Alegre, 1980
- Lenin, Vladimir Ilitch – CULTURA E REVOLUÇÃO CULTURAL – tradução de Lincoln Borges Jr. – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1968
- Lessing, Gotthold Epharin – DE TEATRO E LITERATURA – tradução de J. Guinsburg, introdução e notas de Anatol Rosenfeld – Ed. Herder, São Paulo, 1964
- Lukács, Georg – ENSAIOS SOBRE LITERATURA – tradução de Leandro Konder – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1965
- Lukács, Georg – INTRODUÇÃO A UMA ESTÉTICA MARXISTA – tradução de Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1967
- Marx, Karl (com F. Engels) – SOBRE LITERATURA E ARTE – tradução de Olinto Beckerman – Global Editores, São Paulo, 1979

Meyerhold, V. – O TEATRO DE MEYERHOLD – tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1969

- Piscator, Erwin – TEATRO POLÍTICO – edição refundida por Felix Gasbarra – prefácio de Wolfgang Drews – tradução de Aldo Della Nina – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1968
- Stanislavski, Constantin – A PREPARAÇÃO DO ATOR – tradução de Pontes da Paula Lima – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1968
- Stanislavski, Constantin – A CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM – tradução de Pontes de Paula Lima – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1970
- Stanislavski, Constantin – A CRIAÇÃO DE UM PAPEL – tradução de Pontes de Paula Lima – Editora Civilização Brasileira, Rio, 1972
- Trotsky, Leon – LITERATURA E REVOLUÇÃO – tradução e apresentação de Moniz Bandeira – Zahar Editores, Rio, 1969
- Vásquez, Adolfo Sánchez – AS IDÉIAS ESTÉTICAS DE

MARX – Editora Paz e Terra, Rio, 1968

– Velho, Gilberto (organização) – SOCIOLOGIA DA ARTE (4 volumes, coletânea de textos de diversos autores, entre eles B. Brecht, W. Benjamin, T. W. Adorno, M. Weber, L. Goldmann, P. Francastel, G. Lukács, H. Read, etc) – Zahar Editores, Rio, 1967 (os três primeiros volumes) e 1969 (o último)

nota: cumpre ainda mencionar, nesta bibliografia de referência, duas obras certamente essenciais, não editadas ainda no Brasil, mas acessíveis em traduções publicadas em Portugal: ESTÉTICA, de Hegel (sete volumes – Guimarães Editores, Lisboa) e HISTÓRIA E CONSCIÊNCIA DE CLASSE, de Lukács (Ed. Escorpião, Porto).

UMA LISTA DE 150 OBRAS SOBRE BRECHT (AINDA NÃO EDITADAS NO BRASIL)

- Abusch, Alexander – LITERATUR IM ZEITALTER DES SOZIALISMUS. BEITRÄGE ZUR LITERATURGESCHICHTE 1921 BIS 1966. – Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar, 1967
- Anders, Gunther – BERT BRECHT. GESPRÄCHE UND ERINNERUNGEN – Arche, Zurique, 1962
- Arendt, Hannah – MEN IN DARK TIMES – Harcourt, Brace and World, New York, 1968
- Arpe, Verner – AUFRUHR UND EMPÖRUNG BEI BRECHT UND ZUCKMAYER – Sveriges Radio, Estocolmo, 1959
- Aufricht, Ernst Josef – ERZÄHLE, DAMIT DU DEIN RECHT ERWEIST – Propyläen, Berlin, 1966
- Bab, Julius – ÜBER DEN TAG HINAUS. KRITISCHE BETRACHTUNGEN – Lambert Schneider, Heidelberg, 1960
- Babruskinas, Jaime – BERTOLT BRECHTS "DER BROTLADEN" – SEINE INSZENIERUNG AM BERLINER ENSEMBLE 1967 – Humbolt Univ, Berlin, 1969
- Barthes, Roland – ESSAIS CRITIQUES – Editions du Seuil, Paris, 1964
- Beckmann, Heinz – NACH DEM SPIEL. THEATERKRITIKEN 1950-1962. – Langen, Müller – Munique, 1963
- Benjamin, Walter – VERSUCHE ÜBER BRECHT – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1966
- Benjamin, Walter – BRIEFE (dois volumes) – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1966
- Bentley, Eric – THE PLAYWRIGHT AS THINKER. A STUDY OF DRAMA IN MODERN TIMES – World Publishing Co., New York, 1946

- Bentley, Eric – IN SEARCH OF THEATER – Knopf, New York, 1953
- Bentley, Eric – THE LIFE OF THE DRAMA – Atheneum, New York, 1964
- Brandt, Thomas O. – DIE VIELDEUTIGKEIT BERTOLT BRECHTS – Stiehm, Heildelberg, 1968
- Bräutigam, Kurt – BERTOLT BRECHT: DER GUTE MENSCH VON SEZUAN. INTERPRETATION – Oldenbourg, Munique, 1966
- Brinkmann, Karl – ERLÄUTERUNGEN ZU BERTOLT BRECHTS "MUTTER COURAGE", "DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS" – Bange, Holfeld, 1961
- Bronnen, Arnolt – TAGE MIT BERTOLT BRECHT. DIE GESCHICHTE EINER UNVOLLENDENTEN FREUNDSCHAFT – Verlag Kurt Desch, Viena, Munique, Bâle, 1960
- Brustein, Robert – THE THIRD THEATRE – Knopf, New York, 1969
- Bunge, Hans-Joachim – ANTIGONEMODELL 1948 VON BERTOLT BRECHT UND CASPAR NEHER. ZUR PRAXIS UND THEORIE DES EPISCHEN (DIALEKTISCHEN) THEATERS BERTOLT BRECHTS – Greifswald, 1957
- Bunge, Hans – FRAGEN SIE MEHR ÜBER BRECHT. HANNS EISLER IM GESPRÄCH – Rogner V. Bernhard, Munique, 1970
- Chiarini, Paolo – LA LETTERATURA TEDESCA DEL NOVECENTO. STUDI E RICERCHE – Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1961
- Chiarini, Paolo – L'AVANGUARDIA E LA POETICA DEL REALISMO – Editori Laterza, Bari, 1961
- Chiarini, Paolo – BRECHT – Compagnia Edizioni Internazionali, Milão, 1965
- Clurman, Harold – THE NAKED IMAGE. OBSERVATIONS ON THE MODERN THEATRE – Collier-Macmillan, New York, 1966
- Copfermann, Emile – LE THÉÂTRE POPULAIRE, POURQUOI? – Maspero, Paris, 1965
- Copfermann, Emile – LA MISE EN CRISE THÉÂTRALE – Maspero, Paris, 1972
- Copfermann, Emile – PLANCHON – La Cité, Lausanne, 1969
- Dahlke, Hans – CÄSAR BEI BRECHT. EINE VERGLEICHENDE BETRACHTUNG – Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar, 1968
- Demange, Camille – BERTOLT BRECHT – Seghers, Paris, 1967

- Desuché, Jacques – BERTOLT BRECHT – Presses Universitaires de France, Paris, 1963
- Dort, Bernard – LECTURE DE BRECHT – Éditions du Seuil, Paris, 1960
- Dort, Bernard – THÉÂTRE PUBLIC – Éditions du Seuil, Paris, 1967
- Dort, Bernard – THÉÂTRE RÉEL – Éditions du Seuil, Paris, 1971
- Dort, Bernard – LECTURE DE "GALILÉE". ETUDE COMPARÉE – Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1972
- Dort, Bernard – THÉÂTRE EN JEU – Éditions du Seuil, 1979
- Downer, A. F. – THE POETRY, DRAMA AND THEORY OF BERTOLT BRECHT. A STUDY ON THE RELATION BETWEEN IDEOLOGY AND LITERATURE – Swansea, 1954
- Eisler, Hanns – A REBEL IN MUSIC – Manfred Grabs (7 Seas Books – em inglês), Berlim, 1978
- Ekmann, Björn – GESELLSCHAFT UND GEWISSEN. DIE SOZIALEN UND MORALISCHEN ANSCHAUUNGEN BERTOLT BRECHTS UND IHRE BEDEUTUNG FÜR SEINE DICHTUNG – Munksgaard, Copenhaguen, 1969
- Esslin, Martin – BERTOLT BRECHT – Columbia University Press, New York e Londres, 1969
- Ewen, Frederic – BERTOLT BRECHT. HIS LIFE, HIS ART AND HIS TIMES – Citadel Press, New York, 1967
- Fassmann, Kurt – BRECHT. EINE BILDBIOGRAPHIE – Kindler, Munique, 1958
- Fischer, Grete – DIENSTBOTEN, BRECHT UND ANDERE ZEITGENOSSEN IN PRAG, BERLIN, LONDON – Walter, Olten, 1966
- Fortini, Franco – VERIFICA DEI POTERI. SCRITTI DI CRITICA E DI ISTITUZIONI LETTERARIE – Il Saggiatore, Milão, 1965
- Frisch, Max – ERINNERUNGEN AN BRECHT – Friedenauer Presse, Berlin, 1968
- Gaede, Friedrich Wolfgang – FIGUR UND WIRKLICHKEIT IM DRAMA BERTOLT BRECHTS. MIT EINER UNTERSUCHUNG ALLEGORISCHER PHÄNOMENE – Freiburg, 1963
- Gallas, Helga – MARXISTISCHE LITERATURTHEORIE – Luchterhand Verlag, Neuwied e Berlim, 1971
- Geissler, R. – ZUR INTERPRETATION DES MODERNEN DRAMAS. BRECHT – DÜRRENMATT – FRISCH – Diesterweg, Frankfurt, 1961

- Gersch, Wolfgang – FILM BEI BRECHT – Hensschelverlag, Berlim, 1975
- Glumova-Gluchareva, Elga Ivanovna – DRAMATURGIJA BERTOLTA BRECHTA – Visŝaja Ŝkola, Moscou, 1962
- Goedhart, Gerda – BERTOLT BRECHT PORTRÄTS – Arche, Zurique, 1964
- Goldhahn, Johannes – DAS PARABELSTÜCK BERTOLT BRECHTS ALS BEITRAG ZUM KAMPF GEGEN DEN DEUTSCHEN FASCHISMUS, DARGESTELLT AN DEN STÜCKEN "DIE RUNDKÖPFE UND DIE SPITZKÖPFE" UND "DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI" – Greifenverlag, Rudolstadt, 1961
- Grass, Günter – DIE PLEBEJER PROBEN DEN AUFSTAND. EIN DEUTSCHES TRAUERSPIEL – Luchterland, Nuewied, 1966
- Gray, Ronald – BRECHT – Oliver and Boyd, Edinburg-Londres, 1961
- Grimm, Reinhold – BERTOLT BRECHT. DIE STRUKTUR SEINES WERKES – Carl, Nuremberg, 1959
- Grimm, Reinhold – BERTOLT BRECHT UND DIE WELTLITERATUR – Carl, Nuremberg, 1961
- Grimm, Reinhold – BERTOLT BRECHT – J. B. Metzlersche Verlagbuchlandung, Stuttgart, 1961
- Haas, Willy – BERT BRECHT – Colloquium Verlag, Berlin, 1958
- Handke, Peter – PROSA GEDICHTE THEATERSTÜCKE HÖRSPIEL AUFSATZE – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1969
- Hecht, Werner (organizador) – BERTOLT BRECHT. SEIN LEBEN IN BILDERN UND TEXTEN – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1978
- Hecht, Werner – BRECHTS WEG ZUM EPISCHEN THEATER. BEITRAG ZUR ENTWICKLUNG DES EPISCHEN THEATERS 1918 BIS 1933 – Henschelverlag, Berlin, 1962
- Hecht, Werner – BRECHT. VIELSEITIGE BETRACHTUNGEN – Henschel Verlag, Berlim, 1978
- Hennenberg, Fritz – DESSAU-BRECHT. MUSIKALISCHE ARBEITEN – Henschelverlag, Berlin, 1963
- Hauptmann, Elisabeth – JULIA OHNE ROMEO – Aufban Verlag, Berlim, 1977
- Hennenberg, Fritz – PAUL BESSAU. EINE BIOGRAPHIE – Verlag für Musik, Leipzig, 1965
- Hinck, Walter – DIE DEUTSCHE BALLADE VON BÜRGER BIS BRECHT. KRITIK UND VERSUCH EINER NEUORIENTIERUNG – Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen, 1968

- Hoffmann, Léopold – DAS EPISCHE THEATER BERTOLT BRECHTS – St. Paul, Luxemburgo, 1966
- Högel, Max – BERTOLT BRECHT. EIN PORTRÄT – Verlag der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft, Ausburg, 1962
- Holthusen, Hans Egon – BRECHT – R. Riper Co. Verlag, Munique, 1961
- Hultberg, Helde – DIE ÄSTHETISCHEN ANSCHAUUNGEN BERTOLT BRECHTS – Piper, Munique, 1961
- Hurwicz, Angelika – BRECHT INSZENIERT "DER KAUKASICHE KREIDEKREIS" – Friedrich, Velber, 1964
- Ihering, Hëbert – BERTOLT BRECHT UND DAS THEATER – Rembrandt Verlag, Berlin, 1959
- Ihering, Herbert – VON REINHARDT BIS BRECHT. VIER JAHRSEHNTE THEATER UND FILM – Aufbau Verlag, Berlin, 1961
- Ihering, Herbert – THEATER DER PRODUKTIVEN WIEDERSPRÜCHE – Aufbau Verlag, Berlin, 1967
- Jendreiek, Helmut – BERTOLT BRECHT. DRAMA DER VERÄNDERUNG – Bagel, Düsseldorf, 1969
- Jennings, Lane Eaton – CHINESE LITERATURE AND THOUGHT IN THE POETRY AND PROSE OF BERTOLT BRECHT – Harvard University, Cambridge, 1970
- Kächele, Heinz – BERTOLT BRECHT. SEIN LEBEN IN BILDERN – Verlag Enzykloplädie, Leipzig, 1963
- Kéry, László – SHAKESPEARE, BRECHT ÉS A TÖBBIEK – Szépirodalmi, Budapeste, 1968
- Kesting, Marianne – BERTOLT BRECHT IN SELBSTZEUGNISSEN UND BILDDOKUMENTEN – Rowohlt, Hamburgo, 1959
- Kesting, Marianne – DAS EPISCHE THEATER. ZUR STRUKTUR DES MODERNEN DRAMAS – Kohllhammer, Stuttgart, 1959
- Killy, Walther – ÜBER GEDICHTE DES JUNGEN BRECHT. REKTORATSREDE. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1967
- Klotz, Volker – BERTOLT BRECHT. VERSÜCH UBER DAS WERK – Gentner, Darmstadt, 1957
- Klujev, Viktor Grigorievitch – TEATRAL'NO-ESTETICESKIJE VZGLOADY BRECHTA – Znanije, Moscou, 1966
- Klujev, Viktor Grigorievitch – BERTOLT BRECHT – NOVATOR TEATRA – Moscou, 1966
- König. Irmtrud – JOHN GAY Y BERTOLT BRECHT: DOS VISIONES DEL MUNDO – Editorial Universitária, Valparaíso, 1970

- Kopelev, Lev – BRECHT – Moscou, 1966
- Kopetzki, Eduard – DAS DRAMATISCHE WERK BERTOLT BRECHTS NACH SEINER THEORIE VOM EPISCHEN THEATER – Viena, 1949
- Krausóva, Nora – OD LESSINGA K BRECHTOVI. STUDIE. – Slovensky spisovatel, Bratislava, 1959
- Lasso de la Vega, José – DE SÓFOCLES A BRECHT – Ed. Planeta, Barcelona, 1971
- Luckács, Georg – SKIZZE EINER GESCHICHTE DER NEUEREN DEUTSCHEN LITERATUR – Aufbau Verlag, Berlin, 1961
- Lupi, Sergio – TRE SAGGI SU BRECHT – Mursia, Milão, 1966
- Mayer, Hans – BERTOLT BRECHT UND DIE TRADITION – Neske, Pfullingen, 1961
- Mayer, Hans – ANMERKUNGEN ZU BRECHT – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1965
- Mazzilli, D. – LA SATIRA SOCIALE NELL'OPERA DI BERTOLT BRECHT – Bari, 1960
- Melchinger, Siegfried – DRAMA ZWISCHEN SHAW UND BRECHT. EIN LEITFADEN DURCH DAS ZEITGENÖSSISCHE SCHAUSPIEL – Schünnemann, Bremen, 1957
- Mittenzwei, Werner – BERTOLT BRECHT. VON DER "MASSNAHME" ZU "LEBEN DES GALILEI" – Aufbau Verlag, Berlin, 1962
- Mittenzwei, Werner – GESTALTUNG UND GESTALTEN IM MODERNEN DRAMA: ZU TECHNIK DES FIGURENBAUS IN DER SOZIALISTISCHEN UND SPATBÜRGERLICHEN DRAMATIK – Aufbau Verlag, Berlin, 1965
- Mittenzwei, Werner – DER REALISMUS – STREIT UM BRECHT – Aufban Verlag, Berlin v. Weimar, 1978
- Muller, André – KREUZUG GEGEN BRECHT. DIE KAMPAGNE IN DER BUNDESREPUBLIK 1961/62 – Aufbau Verlag, Berlin, 1962
- Müller, Klaus-Detlev – DIE FUNKTION DER GESCHICHTE IM WERK BERTOLT BRECHTS. STUDIEN ZUM VERHÄLTNIS VON MARXISMUS UND ÄSTHETIK – Niemeyer, Tübingen, 1967
- Münsterer, Hans Otto – BERT BRECHT. ERINNERUNG AUS DEN JAHREN 1917-1922 – Arche, Zurique, 1963
- Munteanu, Romul – BERTOLT BRECHT – Editura Pentru Literatura Universala, Bucarest, 1966
- Muschg, Walter – VON TRAKL ZU BRECHT. DICHTER DES EXPRESSIONISMUS – Piper, Munique, 1961
- Niessen, Carl – BRECHT AUF DER BÜHNE – Institut für Theater-wissenschaft der Universität, Köln, 1959
- Petersen, Klaus Dietrich – BERTOLT BRECHT: LEBEN UND WERK – Stadtbücherei, Dortmund, 1966
- Pintzká, W. – DIE SCHAUSPIELERIN ANGELIKA HURWICZ – Henschel-verlag, Berlin, 1960
- Raih, B. – BRECHT – Moscou, 1960
- Reich, Bernhard F. – BRECHT. OCERK TVORCESTVA – Vserossijkoje teatralnoje obscestvo, Moscou, 1960
- Richard, Lionel – NAZISME ET LITTERATURE – Maspero, Paris, 1971
- Rischbieter, Henning – BERTOLT BRECHT (2 volumes) – Friedrich, Velber, 1966
- Rülicke, Käthe – DIE DRAMATURGIE BRECHTS. THEATER ALS MITTER DER VERÄNDERUNG – Henschelverlag, Berlin, 1966
- Salvat, Ricard – EL TEATRE CONTEMPORANI, vol. II: EL TEATRE ÉS UNA ÉTICA: DE IONESCO A BRECHT – Ediciones 62, Barcelona, 1966
- Santoli, Vittorio – DA LESSING A BRECHT. I GRANDI SCRITTORI NELLA GRANDE CRITICA TEDESCA – Bompiani, Milão, 1968
- Sastre, Alfonso – ANATOMIA DEL REALISMO – Seixa Barral, Barcelona, 1965
- Schrimpf, Hans Joachim – LESSING UND BRECHT. VON DER AUFKLÄRUNG AUF DEM THEATER – Neske, Pfullingen, 1965
- Schumann, Klaus – DER LYRIKER BERTOLT BRECHT 1913-1933 – Rütten u. Loening, Berlin, 1964
- Schumann, Klaus – UNTERSUCHUNGEN ZUR LYRIK BRECHTS – Aufban Verlag, Berlin v. Weimar, 1977
- Schultz, Hartwig – VOM RHYTHMUS DER MODERNEN LYRIK. PAREALLELE VERSSTRUKTUREN BEI HOLZ, GEORGE, RILKE, BRECHT UND DEN EXPRESSIONISTEN – Hanser, Munique, 1970
- Schumacher, Ernst – DIE DRAMATISCHEN VERSUCHE BERTOLT BRECHT 1918-1933 – Rütten u. Loening, Berlin, 1955
- Schumacher, Ernst – DRAMA UND GESCHICHTE BERTOLT BRECHTS "LEBEN DES GALILEI" UND ANDERE STÜCKE – Henschelverlag, Berlin, 1965
- Schumacker, Ernst – BRECHT KRITIKEN – Henschel Verlag, Berlin, 1977
- Schürer, Ernst – GEORG KAISER UND BERTOLT

BRECHT. ÜBER LEBEN UND WERK – Athenäum, Frankfurt, 1970
- Serreau, Geneviève – BRECHT – L'Arche, Paris, 1955
- Steinweg, Reiner – BRECHTS LEHRSTÜCK. UNTERSUCHUNG EINES THEORIE-PRAXIS-MODELLS (2 volumes) – Kiel, 1969
- Sternberg, Fritz – DER DICHTER UND DIE RATIO. ERINNERUNG AN BERTOLT BRECHT – Sachse u. Pohl, Göttingen, 1963
- Sugaya, Kikuo – BUREHITO RON. HANKO TO BOMEL – Schichoscha, Tóquio, 1967
- Suvin, Darko – UVOD U BRECHTA – Skolska Kniga, Zagreb, 1970
- Symington, Rodney – BRECHT UND SHAKESPEARE – Bouvier, Bonn, 1970
- Szczesny, Gerhard – DAS LEBEN DES GALILEI UND DER FALL BERTOLT BRECHT – Ullstein, Berlin, 1966
- Szydlowski, Roman – DRAMATURGIA BERTOLTA BRECHTA – Wydawnictwa Artystyczene i Filmowe, Varsóvia, 1965
- Täeni, Rainer – DRAMA NACH BRECHT. MÖGLICHKEITEN HEUTIGER DRAMATIK – Basiliuspresse, Basel, 1968
- Tolksdorf, Cäcilie – JOHN GAYS "BEGGAR'S OPERA" UND BERT BRECHTS "DREIGROSCHENOPER" – Sattler u.Koss, Rheinberg, 1934
- Tretiakov, Serguei Mikailovitch – DEN SCHI-CHUA / LUDI ODNOGO KOSSTRA / STRANA PEREKRESSTOK – Sovietskii pisatel, Moscou, 1962
- Tucholsky, Kurt – AUSGEWÄHLTE BRIEFE 1913 BIS 1935 – Rowohlt, 1962
- Tynan, Kenneth – CURTAINS. SELECTIONS FROM THE DRAMA CRITICISM AND RELATED WRITINGS – Atheneum, New York, 1961
- Uyttersprot, Herman – BERT BRECHT EN ZIJN EPISCH-HISTORISCH THEATER – Pales der Academiën, Bruxelas, 1963
- Völker, Klaus – BRECHT-CHRONIK. DATEN ZU LEBEN UND WERK – Carl Hanser Verlag, Munique, 1971
- Völker, Klaus – BERTOLT BRECHT, EINE BIOGRAPHIE – Carl Hanser Verlag, Munique, 1976
- Walkó, Gyorgy – BERTOLT BRECHT – Budapest, 1959
- Weideli, Walter – BERTOLT BRECHT – Éditions Universitaires, Paris, 1961
- Wekwerth, Manfred – THEATER IN VERÄNDERUNG – Aufbau Verlag, Berlin, 1960
- Wekwerth, Manfred – ÜBER REGIEARBEIT MIT LAIENKÜNSTLERN (uma nova edição trás outro título: GESPRÄCHE UBER REGIE. EIN KURSUS FÜR ARBEITERTHEATER) – Veb Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1970
- Wekwerth, Manfred – NOTATE. ÜBER DIE ARBEIT DES BERLINER ENSEMBLE 1956 BIS 1966 – Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1967
- Wekwerth, Manfred – BRECHT? (BERICHTE, ERFAHRUNGEN, POLEMIK) – Carl Hanser Verlag, Munique, 1976
- Wekwerth, Manfred – THEATER UND WISSENSCHAFT. ÜBERLEGUNGEN FÜR DAS THEATER VON HEUTE UND MORGEN – Carl Hanser Verlag, Munique, 1974
- Wintzen, René – BERTOLT BRECHT – Seghers, Paris, 1954
- Witzmann, Peter – ANTIKE TRADITION IM WERK BERTOLT BRECHTS – Akademie Verlag, Berlin, 1964
- Wolf, Friedrich – AUFSÄTZE ÜBER THEATER – Aufbau Verlag, Berlin, 1957
- Zarco/Espejo – Francisco/Fernando Garcia – BERTOLT BRECHT O UN TEATRO DE TRANSPOSICIÓN – Editorial Católica Toledana, Toledo, 1961
- Zwerenz, Gerhard – ARISTOTELISCHE UND BRECHTSCHE DRAMATIK VERSUCH EINER ÄSTHETISCHEN WERTUNG – Grefenverlag, Rudolstadt, 1956

- *algumas das incontáveis obras assinadas por diversos autores (ou coletâneas de diversos textos):*
- DAS ÄRGERNIS BRECHT – de Siegfried Melchinger, Rudolf Frank, Reinhold Grimm, Erich Franzen, Otto Mann – Basilius Presse, Basel, Stuttgart, 1961
- BERTOLT BRECHT DAMALS UND HEUTE – de Hans Bunge, Werner Hecht, Wolfgang Plat e Ernst Schumacher – Dobbeck Verlag, Munique, 1962
- BERTOLT BRECHT – SCHIFSTELLER DER GEGENWART – LEBEN UND WERK – de Werner Hecht, Hans-Joachim Bunge, Käthe Rülicke-Weiler, etc – Volkseigener Verlag, Berlin, 1963
- ERINNERUNGEN AN BRECHT – organizado por Hubert Witt, com textos de Lion Feuchtwanger, Herbert Ihering, Arnolt Bronnen, Lotte Lenya-Weill, Bertholt Viertel, Serguei Tretiakov, Walter Benjamin, Hanns Eisler, Angelika Hurewicz, Eerwin Strittmatter, Caspar Neher, Anna Seghers, Vladimir Pozner, Johannes Becher, Konstantin Fedin, Werner Mittenzwei, Käthe Rülicke-Weiler, Paul Dessau, Max Frisch, Ruth Berlau, Arnold

Zweig, Elisabeth Hauptmann, Arnolt Bronnen, etc. - Verlag Phillip Reclam jun., Leipzig, 1964 (também editado em inglês por Seven Books, Berlin, DDR, 1974)

- BRECHT-DIALOG 1978. KUNST UND POLITIK - (documentação) - Henschelverlag, Berlin, 1979
- BRECHT - editado por Erika Munk, com textos de Ernst Bloch, R. Grimm, M. Frisch, Carl Weber, Martin Esslin, Joseph Chaikin, E. Schumacher, Eric Bentley, etc - Banthan Book, New York, 1972
- TEATRO Y POLITICA - (edição em livro dos textos originalmente publicados em francês na revista *Partisans*, Paris, nº 36, fevereiro-março de 1967, dedicada a *Théatre et politique*), com textos de Emile Copfermann, Bernard Dort, Manfred Wekwerth, Fernando Peixoto, Patricia Brooks, A. V. Lunatcharsky, Erwin Piscator, Martin Wiebel, Peter Mosler, R. G. Davis, Enrique Buenaventura, etc) - Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969
- BRECHT Y EL REALISMO DIALECTICO - editado por Juan Antonio Hormigon, com textos de M. Wekwerth, Peter Weiss, Richard Demarcy, Benno Besson, Michel Raskine, Paolo Chiarini, Werner Mittenzwei, etc - A. Corazón, Madrid, 1975

Este livro foi impresso pela:

MONSANTO EDITORA GRÁFICA LTDA.
Rua Clímaco Barbosa, nº 128/132
Telefones: 270-0203 e 278-6994
01523 — Cambuci — São Paulo — S.P.

Com filmes fornecidos pelo editor